التصحيح وبناء الإنسان

علي القيم

في الذكرى الثانية والعشرين لقيام الحركة التصحيحية المباركة التي قادها الرئيس المناضل حافظ الأسد ، تستعيد الذاكرة صفحات مشرقة من نضال حزبنا وقائدنا من اجل بناء الوطن وترسيخ القيم وبناء الانسان المسوّر بالكرامة والعزة والاباء ..

لقد كان شعار سنوات التصحيح ينطلق دائماً من قول الرئيس القائد : « لن نسمح لاي ظرف أن يوهن من عزيمتنا او ان يضعف من تصميمنا ، بل إن التحديات تزيدنا صلابة في مواقعنا ، إن

صلابتنا صلابة المؤمن بحقه ، المدافع عنه ، لا عناد المستكبر المتمسك بباطل يدينه العالم ، ومهما كانت الصعاب والعقبات التي تقف في طريقنا ، فإن إيمان شعبنا العربي وقدرته الفائقة على العطاء والبذل واستعداده للتضحية سوف تمكننا من تذليل كل صعوبة وعقبة ، ومن استعادة حقوقنا كاملة » .

لقد ادركت حركة التصحيح منذ أيامها الأولى ان مهمتها ليست سهلة ، فهناك تركات التخلف والتبعية والاحتلال ، وموروثات بالية ورثناها من عهود الانحطاط والاستعمار ، وعادات وتقاليد وافكار لا بد من تغييرها قبل البدء بعمليات التحويل والبناء والانتقال من مجتمع متخلف الى مجتمع متقدم يطمح الى احتلال موقع متميز وهام في عالم المتغيرات والمستجدات العالمية السريعة ، فكان البدء من بناء الانسان الذي هو اداة الثورة وغايتها ، فالانسان كما يقول القائد الاسد « هو العامل الحاسم في كل معركة في مجالات الحياة المختلفة » . وعندما ينتصر الانسان تنتصر الثورة ، وتنتصر الحياة..

من هذا المنطلق الشمولي انطلقت حركة التصحيح للنهوض العربي بعد سبات طويل ، انطلقت لترسيخ الفكر القومي العربي في نفوس الجماهير ، وتعمق حبّها للتراث بمعانيه الانسانية والحضارية الخالدة ، انطلقت من مفهوم ان الثقافة ليست ترفاً ولا بهرجة ، انما هي رسالة وجهد خلاق ، وفعل مستمر لا ينقطع ، ويقظة لا تعتريها غفلة او شائبة في عالم يموج بتغيرات متلاحقة وتطور وتقدم مستمر ...

ان الثقافة في مفهوم حركة التصحيح تحتم على المثقف ان يكون واعياً بموقع خطاه في عالم اليوم ، وثمة جانب معرفي لا غنى عنه من أجل قدرته على صياغة رؤيته وتحديد موقفه من احداث وطنه ، والمؤثرات التي يحيط به وبعاله ، ومعرفة تاريخ امتـه وتراثها وفنونها وحضارتها ... وهذا ما اتاح للمثقف ان يصل الى نظرة ثاقبة ووعي شـمولي وجـب عليه ان يمارس دوره في المجتمع وينتقل من مرحلة الكمون الى مرحلة التفتـح والنمو والازدهار ، والمساهمة في بناء المجتمع والانسان في ظل قائد عظيم رفع رايات المجد سامقة ، وصنع ملاحم النصر والبطولة ، وقاد المسيرة وحقق الانجازات الرائعة التي امتدت لتشمل كل مناحي الحياة ، فكانت سورية العربية الحديثة المنيعة القوية الراسـخة البنيـان .

* * *

الفلسفة
تحاور الأدب

أنطون مقدسي

الفكر والواقع
في المجتمع العربي الوسيط

بوعلي ياسين

المنهج النفسي
في الدراسة الأدبية

د. عبدالنبي اصطيف

بعض ينابيع
ابن الفارض
(١١٨١ — ١٢٣٤م)

يوسف سامي اليوسف

الدراسات والبحوث

الفلسفة تحاور الأدب

أنطون مقدسي

هذا الحوار :

هذا الحوار هو حلقة اولى من سلسلة ذات ثلاث مراحل :

فلسفة الادب ، فلسفة السياسة ، الفلسفة بما هي كذلك .

وقد اضيف اليها مرحلة رابعة للسانيات ولعلم النفس التحليلي .

— انطون المقدسي : مفكر وباحث من القطر العربي السوري ، مدير التاليف والترجمة في وزارة الثقافة في سورية .

كل مرحلة تشمل عدة حلقات ، آمل أن تتكامل بحيث تضع القارىء العربي بتكاملها في صميم مشكلات مرحلتنا التاريخية ــ جلها على الاقل ــ النظرية منها والعملية ، العملية اكثر من النظرية .

لقد وجدت ذاتي مدفوعاً عفوياً الى اجراء هذه الحوارات منذ عام ١٩٨٧ لاعتقادي بعد التجربة المتكررة في القطر العربي السوري وفي غيره من الاقطار العربية ، أن من الصعب جدا واحيانا من الممتنع ، ترجمة المؤلفات الهامة في الفكر الحديث ــ عملياً منذ كنت وهيجل الى ايامنا ــ بشكل فيه من الامانة والدقة والوضوح ما يمكن القارىء العربي من التعرف الى النصوص الكبرى ومن التفاعل مع المشكلات التي تطرح . وليست العقبة في عملية النقل هذه « المصطلحات » أو ما يطلقون عليه هذا الاسم . فقد تهون هذه الصعوبة اذا قيست بنمط التعبير الذي تفرضه على الفكر مشكلات الحضارة الحديثة ، تتحدد اليوم على أنها ثورة علمية ــ تقنية . إن الفكر المعاصر لفي صراع مرير مع هذه الثورة ومع حضارتها التكنولوجية المبرمجة ، صراع مجالاته الاهم الشعر والادب واللسانيات وقراءة التراث ، علم النفس التحليلي بكل مدارسه ، الفلسفة التفسيرية والفلسفة التحليلية التي صارت بالنتيجة انكلوسكسونية . وبدأ هذا الصراع يظهر في بعض من حقول ادبنا العربي منها بالدرجة الأولى شعر الحداثة وبعض نماذج القصة القصيرة . أما فكرنا فيراوح مكانه منذ حوالي قرن وربع القرن في اطار الثورة الصناعية التي عجز عن استيعابها . والعجز عن ترجمة الفكر الحديث الذي يبدو لكثيرين على انه قصور لساني ، هو في حقيقته قصور فكري ، يظهر بصوره قصور ثقافي وايضا حضاري . رغم حضور التكنولوجيا الاحدث ، احياناً بغزارة ، في الوطن العربي . فهل تسهم الحوارات هذه في البدايات المتعثرة التي نقوم بها كلنا لتجاوز هذا القصور ؟ هذا ما آمله واتمناه .

سؤال آخر : علام بول ريكور وليس غيره من المفكرين الناشطين على ارض الفلسفة ؟

الجواب لسببين : الأول انه اكثر المفكرين اليوم اعتدالا في الراي على ما أعلم وأقربهم الى الفكر الكلاسيكي ، مشكلات وتعبيرا ، يتجنب المفارقات

والتطرف ، كما يتجنب محاولات التفرد في الراي . فمن اليسير التفاهم معه . هذا من جهة .ومن جهة اخرى لان صلتي به وثيقة منذ أواسط الخمسينات ، فبوسعي التحدث اليه بحرية .

اعترف بأن ما اربكني عند وضعي الاسئلة هو بداية الدخول في الحوار. أن تتتبع بما أمكن من الدقة مشروع مفكر كبير في نموه ومنعطفاته ، في الطرق التي اعتمدها ،والتبدلات التي طرات على اهدافه ... فذلك أمر سهل نسبياً . اما ان تحاول الاحاطة بفكره كله بعد ان مضى حوالي نصف قرن على مؤلفاته الاولى ، وبعد أن نشر عشرات الدراسات والكتب ثم تحاول الكشف في هذا الفكر عن مدخل اليه يحقق لك هدفين : الاول الشروع مع المفكر ـ اياه ـ في حوار طويل،الثاني أن تضع اسئلتك وأجوبته، فكره في متناول قارىء غريب لغة ونهجاً ومشكلات عن مفكرك ، فهذا أمر حقاً عسير ، اقله بالنسبة الي . وبالفعل فإن الثورة العلمية ـــ التقنية تطرح اليوم على الفكر الغربي الذي يعيشها من الداخل ويتفاعل او يتعامل معها ، اسئلة لا يجد لها مثيلا في تراثه ، منها على سبيل المثال الادب ومعقوليته ، التراث وفهمه ، السياسة ومفارقاتها ، النفس وزواياها المظلمة ... ومما يزيد في صعوبة تعقيل حضارة الثورة العلمية ـ التقنية هو أن الاسئلة التي تطرحها عليك اليوم قد تتبدل معطياتها وصياغتها غداً . فعلى المفكر الذي يعتبر ذاته مسؤولا أن يشق باستمرار الطريق الى عالم ، مسؤوليته عنه تضاهي مسؤولية السياسي والعالم ورجل الاعمال ... وتفيض . والمفكر هنا ليس الفيلسوف وحسب ، بل أيضا الشاعر والمسرحي والروائي ، المدرس ، الصحفي والاعلامي .. وبكلمة فلن مفهوم المفكر يشمل هنا كل من يستخدم فن الكلام والكتابة لشرح هذا العالم وتفسيره ، لتطويره وتبديله .

والاحظ بالمناسبة ان عالمنا ليس بالدرجة الاولى منجزاته التقنية . فالآلة صماء بكماء . والاقتصار عليها ، كما هي عليه الحال عندنا وفي البلدان المتاخرة الاخرى ، قد يرد الانسان فكراً وتعبيراً الى الوراء ، شاء أم أبى . إنما عالمنا هو الادب والعلم والفلسفة ايضاً التشريع

والمؤسسات الاجتماعية والاقتصادية وغيرها من حيث انتقالها بواسطة الأدب والعلم والفلسفة الى مستوى التعبير المعقول والمبين .

والحوارات هذه ، إن هي إلا محاولة من جملة محاولات أخرى يقوم بها الفكر العربي في العديد من أقطارنا كي يقدم لنا عالم الحداثة ، كما تتكون صورته لدى المفكرين الذين ينشؤونه ويطورونه ..

هذه الصعوبات هي التي دفعتني الى ان اطلب من الاستاذ « بول ريكور » في الرسالة التي رافقت اسئلتي الاولى إليه ، الا يتقيد حرفياً بها ، بحيث يؤجل الجواب عن سؤال يرى من المناسب تأجيل الاجابة عنه ، أو يتجاوز سؤالا من المفيد تجاوزه الآن ، أو يضيف من الاسئلة ما يعتقد انه من اسئلة البدايات . والواقع ان الاستاذ بول ريكور قد اجاب عن اسئلتي كلها تقريبا ، ولكن احيانا بكلمة او باشارة في سياق معين ، قد لا ينتبه إليها القارىء . حتى خيّل إلي احيانا وأنا اقرا اجوبته انه يتحدث في لقاء بين متخصصين . وهذا ما جعلني اضيف بعض الشروحات في الهوامش . وكنت اؤثر ان اضع القارىء العربي وجهاً لوجه امام ترجمة امينة جهد المستطاع للنص الاجنبي ، اي ان اضعه دون وساطتي ، امام مشكلات تصير عالمية اكثر فأكثر . ولهذا رجوت الإستاذ بول ريكور في الرسالة التي رافقت المجموعة الثانية من اسئلتي ان تكون اجوبته تعليمية مسهبة مع الحفاظ على كثافة نصه الفلسفي . وليس هذا بالأمر السهل .

والذي يطمئنني بعض الشيء الى النتيجة هو ان كل مجموعة من الاسئلة تكمل التي سبقتها وتتكامل معها ومع التي تليها بحيث تكون الحوارات بمجموعها صورة دقيقة جهد المستطاع عن فلسفة هي واحدة من فلسفات اخرى ـ وليست بالكثيرة ـ تعقلن واقعا يتكون على مرأى ومسمع منا .

في ما يلي :

١ ــ تعريف بالاستاذ بول ريكور .

٢ ــ المجموعة الأولى من الأسئلة .

٣ ـ الجـواب عنهـا .

ارجو بالمناسبة من الزملاء المثقفين ، اذا اعجبهم المشروع ، أن يسهموا فيه بملاحظاتهم .

من هو بول ريكور ؟

شكل نشر كتاب (**الزمان والسرد**) بأجزائه الثلاثة (١٩٨٣ ـ ١٩٨٥) حدثاً فلسفياً هاماً وضع مؤلفه الاستاذ بول ريكور (المولود عام ١٩١٣) في الطليعة بين فلاسفة هذه المرحلة ومفكريها . ولقد كان لهذا الكتاب من الرواج ما دفع ناشره الى اعادة طبع الجزء الثالث منه (الحائز على جائزة هيجل) في سلسلة كتب الجيب . وهذا نادرا جدا في عـالم الفلسفة الخالصة .

كان بول ريكور قد قارب الظاهرة الادبية منذ عام ١٩٦٠ عندما نشر كتاب (رمزية الشر) واتبعه عام ١٩٧٥ بكتاب (المجاز الحي) . وكان منذ الستينات وقبل ما برح يقارب الظاهرة الادبية بدراسات مستفيضة نشر بعضاً منها في كتاب (صراع التفسيرات ـ محاولات تفسيرية ـ ١٩٦٩) ، ونشر البعض الآخر عام ١٩٨٦ في كتاب (من النص الى العمل ـ محاولات تفسيرية ثانية) ، وسينشر في خريف هذا العام ، ١٩٩٢ ، بعضاً آخر من دراساته اللسانية والادبية . ولكن لا يمكننا ان نفهم اهتمام بول ريكور بالظاهرة الادبية الا اذا وضعنا هذه الظاهـرة في إطار مشروعه الفلسفي الكبير الذي كان قد حدد خطوطه الاولى مع بداية الخمسينات في دراسة بعنوان (طريقة ومهام فينومينولوجيا الارادة) اعدهـا للقاء حول (المشاكل الراهنـة للفينومينولوجيا نشرت وقائعه عام ١٩٥٢ . فالفينومينولوجيا ، في راي بول ريكور اقتصرت مـع هوسرل ومن سار على دربه من أمثال ميرلوبونتي على مشكلات المعرفة والادراك . وعلينا الآن أن نضيف اليها مشكلات فلسفة الارادة والعمل . والحلقة الاولى من فلسفة الارادة هي رسالته للدكتوراه بعنوان (الارادي واللاارادي) التي نشرت عام ١٩٥٠ . وستتكامل فلسفة الارادة تدريجياً الى أن تدرك (شعرية الارادة) اي ابداع الإرادة لذاتها ولعالمها . وبنشر

عام ١٩٦٠ الحلقة الثانية من فلسفة الارادة في كتاب بعنوان (التناهي واللاذنبية) ، قسمان ، القسم الثاني كتاب (رمزية الشر) الذي أشرت إليه للتو . ويعالج القسمان موضوع (الإرادة المتوبة) . كان بول ريكور قد ذكر في كتاب (الإرادي واللاارادي) انه يعلق مسألة الخطيئة والشر ليستعيدها في دراسة أخرى ، فرضتها عليه تأملاته في الحرب العالمية الثانية ـ وكان قد قضى الشطر الاعظم منها في المعتقلات الالمانية ـ وما سببته من كوارث لأوروبا والعالم ، وما اعقبها من ثورات في أوروبا الشرقية (المجر وبولونيا) وكيف قمعت هذه الثورات بالحديد والنار . وكانت قد سبقتها حرب ١٩٤٨ بيننا وبين اليهود التي ادت الى سلخ فلسطين عن الجسد العربي . اضف الى ذلك تأملات الاستاذ ريكور في الكتب الدينية والرواية العالمية والدراسات الفلسفية التي ما برحت تقف حائرة امام لغزية الشر .

وتوجه الأحداث الدامية هذه تأملات بول ريكور من جهة نحو السياسة واشكالاتها كما سنرى للتو ، ومن جهة اخرى نحو علم النفس التحليلي الذي يستعيد على طريقته مشكلة انحراف الارادة او اشكال الشر . سلخ بول ريكور ست سنوات من حياته تعكف فيها على دراسة مؤلفات (فرويد) وامتداداتها لدى أتباعه وما كتب عنها ، ويصغي في الوقت ذاته الى دروس (لا كان) خليفة فرويد الاول . وتظهر حصيلة هذا الجهد في كتاب (عن التفسير ، محاولة في فرويد) ، نشر عام ١٩٦٥ .

ويوسع بول ريكور دائرة اهتماماته العلمية والفلسفية . فالى جانب علم النفس التحليلي ، اللسانيات الحديثة وعلم السياسة ، وايضا علم التاريخ الذي يدرسه على انه ضرب من ضروب السرد في كتاب (الزمان والسرد) كما سنرى في حواراتنا المقبلة . هذا في مجال العلم . اما في مجال الفلسفة فكان من الطبيعي والمنطقي ان يهتم بالوجودية والفينومينولوجيا الوجودية التي هيمنت على الفكر الغربي والعالمي منذ بنعيد الحرب العالمية الثانية حتى الستينات وما بعد مع (كارل ياسبرز) و (غابرييل مارسيل) و (جان بول سارتر) . كان قد نشر عام ١٩٤٧ كتابا عن (غابرييل مرسيل وكارل ياسبرز ـ فلسفة السر وفلسفة المفارقة) واتبعه هو وصديقه (ميكيل دوفرين) عام ١٩٤٨ بكتاب (كارل

ياسبرز وفلسفة الوجود) . وتدفعه الفينومينولوجيا الى الاهتمام بالفلسفة التفسيرية الالمانية . وكل منهما استدعت الاخرى مع (هيدجر) و (غدامير) . كما تدفعه اللسانيات والدروس التي كان يلقيها بانتظام في جامعات كندا والولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا العظمى الى التعمق في دراسة الفلسفة التحليلية التي صارت بالنتيجة انجلو سكسونية بتشديدها على المشكلة اللسانية. ويعتبر پول ريكور ذاته الفيلسوف الذي عرّف الفرنسيين بالفلسفة واللسانيات الانجلوسكسونية . وبالفعل فان عددا من دراساته كانت قد وضعت أولا بالانكليزية ونشرت في بريطانيا ثم نقلها الى الفرنسية . وما تزال بعض من دراساته باللغتين الانكليزية والالمانية لم تترجم الى الفرنسية . ومنذ الستينات كانت كتب پول ريكور ــ جلّها إن لم يكن كلها ــ قد نقلت الى اللغات الانكليزية والالمانية والايطالية والهولندية وغيرها من لغات العالم .

من المعلوم أن الفلسفة الحديثة (في مقابل فلسفة العصر الوسيط والفلسفة الاغريقية) بدأت في القرن السابع عشر مع ديكارت ، وعلى الضبط مع الذات المفكرة (الكوجيتو) والانتقال منها الى الوجود (انا افكر اذن انا موجود) . فالرجوع فكرا الى الذات (المنهج التفكري Réflexif) هو من صميم تقاليد الفلسفة الفرنسية . ويندمج الكوجيتو الديكارتي مع كنت (يجب أن تصحب الأنا كل تصوراتي) في إطار فلسفة التعالي (الشروط القبلية للمعرفة) . وتبدأ الحلقة الثالثة من فلسفة الذات هذه مع الفينومينولوجيا الهوسرلية حيث الانا هي مصدر المعاني . وإن الوجودية إلا وجه من أوجه الفينومينولوجيا حيث صارت الانا (وجودا) .

وفي مقابل فلسفة الذات فلسفة اللاذات . وقد أخذت شكلها الادق والأكمل مع البنيوية التي هيمنت على الفكر الفرنسي (ليڤي ستروس) ومن ثم على الفكر العالمي بين أواسط الخمسينات وبداية السبعينات . فأخذت أشكالا مختلفة . أشير منها الى ثلاث تفاعل معها پول ريكور : فلسفة موت الانسان مع ميشيل فوكو وغيره أي حيث الانسان رُدَّ الى بناه ، وفلسفة لوي التوسّر الذي ينطلق في فهم التاريخ من عبارة لماركس

وردت في الطبعة الفرنسية وحدها للكتاب الاول الجزء الاول من راس المال: « التاريخ سيرورة بلا ذات » . الشكل الثالث نجده عند الشكلانيين الروس حيث النص الكتابي مستقل ببناه عن مؤلفه وعن مكوناته البيئية والتاريخية وغيرها . ونلاحظ بالمناسبة ان البنيوية هي التي مكنت اللسانيات الحديثة من أن تصبح علما دقيقا .

ومن فلسفات اللاذات ايضا نظرية فرويد (الانا) بين قوتين طاغيتين كل منهما تقلص دوره على طريقتها : الانا العليا التي هي المجتمع واعرافه من جهة ومن جهة أخرى اللاشعور الذي يجعل من المكبوت قوة انفعالية قد لا تقاوم .

ويأخذ نقد فلسفة الذات شكله المنهجي الادق والابعد مدى مع هيدغر على الخصوص في كتابه الشهير (الوجود والزمان) الذي نشر قسمه الاول ـ القسم التقديمي ـ عام ١٩٢٧ وقف مؤلفه عند هذا الحد .

لا نعرف في تاريخ الفكر الانساني مرحلة تكاثرت فيها الفلسفات وتعارضت وتبدلت بسرعة كالمرحلة التي بدأت بعيد الحرب العالمية الثانية وما تزال ممتدة حتى اليوم . ومن الأمثلة الواضحة على ذلك التعارض بين الوجودية والبنيوية ، بين علم النفس التحليلي والماركسية ، بين فلسفة الذات وفلسفة اللاذات ، وفي فلسفة الذات بين الخط الديكارتي او التفكري (Réflexif) وبين الخط الهوسرلي (الشعور خارج ذاته مع الاشياء) . كما أن الماركسية ماركسيات . ولقد شهدنا منذ أواسط الاربعينات حتى اليوم ظهور اربعة أو خمسة اجيال من الفلاسفة ، كل جيل مدرسة تطرح قضاياها وتتوارى . وفي هذا دليل على أن عالمنا صار إشكاليا بالنسبة لفكرنا . وإن التفسيرية إلا فلسفة هذه الفلسفات . وهذه الفلسفات المتعارضة والمتصارعة طرحت وتطرح علينا اليوم سؤالا كان وما يزال موضوع رهان فكر الحداثة : ما الانسان ؟ ما موقعه من الوجود ؟ ما دوره فيه ؟

ويحاول پول ريكور ان يأخذ موقفا من الفلسفات وتعارضها فيكتب جملة دراسات يجمعها في كتاب اشرت اليه لتوي ، عنوانه يدل عليه

(تعارض التفسيرات ـ محاولات تفسيرية) . ويعتقد انه وجد طريقه الى فهم الفلسفات المتعارضة والى الطريق الذي سيواصل معه إنشاء فلسفته في « فعل الكلام » Speech act الذي هو في نقطة المحور لفلسفة اللسان عند التحليليين الانجلوسكسون . ان يكون الوجود فعلا فتلك نظرية ارسطالية استعادها التومائيون وغيرهم من الفلاسفة ، منهم ريكور ، باشكال مختلفة . الجديد هو تركيز هذا الفعل على محور اللسان وايضا حيث يصبح (القول فعلا) على حد تعبير الفيلسوف الانكليزي المعاصر (أوستين) الذي وضع كتابا عن هذا الموضوع . وهذا الفعل اللساني هو الذي ينطلق منه پول ريكور بحثا عن الذات ـ واللاذات في عالم تتسارع احداثه وتتعقد . ويلاحظ بهذه المناسبة ان فلسفات الذات من ديكارت الى هوسرل مرورا بكانت وهيجل قامت على فرضية مضمرة يمكن تلخيصها على الشكل التالي وهي أن الذات على درجة من « الشفافية » تمكنها من معرفة ذاتها والعالم . وهذه (الشفافية) هي التي شككت فيها فلسفات اللاذات على الخصوص لدى الفلاسفة الذين يطلق عليهم پول ريكور اسم (أساتذة الشبهة) اي ماركس وفرويد ونيتشه . ويدلل على ذلك بقوله : إن الذات مرتبطة بمجتمع ، بتاريخ ، ببيئة ، بماض مكبوت ، بأعراف وتقاليد ، بقيم ، بأنماط من التعبير مفروضة عليها . . . فلا يمكنها ان تدرك ذاتها إلا عبر وساطات كثيرة اهمها اللسان ورموزه التي قد تكون غير واضحة بذاتها . وأكثر رموز اللسان غموضا هي رموز الشر التي درسها پول ريكور في كتاب (رمزية الشر) وقد اشرت اليه . وهذه الرمزية هي مجموعة من المجازات والكنايات، الالغاز والأساطير . . . تشطر العالم الانساني الى شطرين كبيرين : الشطر الطاهر والشطر النجس . اضف ان اللسان الادبي متعدد الدلالات في مفرداته وفي تعابيره وايضا في نصوصه .

والدلالة قراءتها تفسيرها .

والانسان قارىء رموز : رموز الماضي والتراث ، رموز الحاضر وآفاته ، رموز المستقبل الذي يتبدى في صورة رؤية او رؤى. فالتفسيرية هي فلسفة المرحلة الراهنة . والتفسيرات هي أيضا متعارضة .

وفعل القول مزدوج التركيب : إنه لغة وكلام على حد تمييز (دو سوسور) . فاللغة مجموعة بنى ، والكلام حيث الانسان يبدع عالمه . والابداع هذا هو الذي يشير إليه بول ريكور في الشطر الاول من جوابه على أسئلتي : « أن افاجىء اللسان في لحظته الخلاقة » ، والمفاجأة هذه هي التي يبحث عنها في كتابيه (المجاز الحي) و (الزمان والسرد) . وبهذا يكون هدف مشروعه الأول (شعرية الارادة) قد صار (شعرية الانسان) أو (الشاعرية في فعل القول) حيث يبدع الانسان ذاته وعالمه .

●
● ●

إن فعل الوجود ، كما تصوره وحدده ارسطو ـ بقصد الفعل الذي به ينشىء الموجود وجوده ـ هو فعل انطولوجي وحيث علينا ان نبحث عن البعد الانطولوجي للموجودات . فليس إذن فعلا فرديا ولا اجتماعيا : إنه قبل الذاتي والاجتماعي وهو الذي يؤسسهما . والوجود والفكر متلازمان ، كما بين ذلك هيدغر في القسم الثاني من بحوثه عن الفكر (ما الذي ندعوه فكر ؟) . فالذي اوضحته فلسفات الذات مع ديكارت وكانت وغيرهما هو انفراس الذات الفردية (الأنا) في فعل الوجود هذا او ان للأنا موقعا في فعل الوجود ، وكذلك اللسان كما يتضح اليوم من فلسفة اللسانيات . وهذا الوجه الاخير لفعل الوجود هو الموضوع الاعمق في كتابي (المجاز الحي) و (الزمان والسرد) . وقد اشرت الى ذلك في احد اسئلتي الى بول ريكور عندما قلت : ايكون العالم الانساني عالم لسان ؟

يقول بول ريكور في الحديث الذي أشرت اليه لتوي وفي أحاديث اخرى منشورة هنا وهناك : إن كل كتاب من كتبي هو معالجة لمشكلة بقيت معلقة في الكتاب السابق . و (الأنا) حاضرة في الكتابين الاخيرين . إلا ان الاسئلة التي تطرحها لم تبحث . ومن هذه الاسئلة : من هو قائل القول ؟ ما الأنا في قولي انا ذاتي ؟ ما الشخصية الروائية ؟... هذه الاسئلة وغيرها دفعت بول ريكور الى أن يضع كتابا بعنوان (الذات بوصفها آخر) نشر عام ١٩٩٠ . كما انه القى ، العام ذاته ، في جامعة

ميونيخ ، سلسلة محاضرات عن مشكلة ترقى الى افلاطون وحواره (السفسطائي) عن (الذات والآخر) . ومن المعلوم ان الفلسفة الوجودية استعادت هذه المشكلة وبحثتها في العديد من اوجهها . ولا ادري ما اذا كانت محاضرات پول ريكور قد نشرت أم لا .

● ● ●

كان پول ريكور قد نشر عام ١٩٥٥ كتابا بعنوان (التاريخ والحقيقة) ضمنه عددا من دراساته في السياسة الثقافية والاجتماعية . واعيد نشر هذا الكتاب اربع مرات حتى اليوم على ما اعلم . وكل مرة يضيف اليه مؤلفه دراسات جديدة ، اشير الى واحدة منها بعنوان (المفارقة السياسية) . وفيها يقول : إن ما فاجأني في هذه الاحداث (ثورات هنغاريا وبولونيا وغيرها في أوروبا الشرقية) هو انها تكشف عن ثبات السلطة السياسية عبر التبدلات الاقتصادية - الاجتماعية . فليس ثمة تاريخ للسلطة السياسية . إنها تكرر ذاتها ، تراوح مكانها . التقنيات تتبدل ، علائق الناس ببعضهم تتبدل ايضا ... في حين أن السلطة لا تتكشف إلا عن المفارقة ذاتها وهي : التقدم المزدوج في العقلانية وفي امكانات الافساد المتاحة لها (صفحة ٢٦٠ من الطبعة الثالثة) . ويحدد المفارقة السياسية في كتاب (قراءات رقم (١) - دنيا السياسة) الذي جمع فيه عددا من دراساته السياسية ونشر عام ١٩٩٢ :

فرادة السياسة

فرادة معقوليتها

فرادة شرها

ويكفي ان نذكر عنوانات بعض هذه الدراسات كي نتبين المجالات التي يتحرك ضمنها فكر پول ريكور السياسي : السلطة - حيث تصير السلطة تسلطا - التسامح - جريمة المانيا كما يراها كارل ياسبرز - السلطة والعنف - الأخلاق السياسية - التربية السياسية - العدالة - العدالة والمشروعية - الاصلاح والثورة في الجامعة (بمناسبة ثورة

الطلاب، شهر أيار ١٩٦٨) . وكتب بول ريكور في احدى دراساته عن المشكلة الفلسطينية أواسط الخمسينات : ارادت أوروبا أن تكفر عن جريمتها فأضافت إليها جريمة اخرى .

والحق أن فلسفة الفعل والعمل لا يمكن الا أن تكون جوهريا سياسية ومن جملة مشروعات بول ريكور للعام القادم كتاب عن (الايديولوجيا والطوباوية) . وفيه يستعيد موضوعات عالجها ، أواسط الثلاثينات . الفيلسوف الهنغاري « منهايم » في كتاب عنوانه أيضا (الايديولوجيا والطوباوية) .

وتلك حكمة بول ريكور : أن الفيلسوف ابن زمانه ، وفي الوقت ذاته ابن تاريخ الفلسفة . والفلسفة كتاب كبير يتكامل مع كل فيلسوف . وبول ريكور ، وان كان معجبا بمنطقية الفلسفة التحليلية الانكلوسكسونية ودقة حجتها ، فالفلسفة عنده ليست المانية ولا انكليزية او فرنسية او ايطالية . . . بل هي الفلسفة وكفى ، يقصد ان الفلسفة ، وكما اراد لها أن تكون مؤسساها افلاطون وارسطو علم ، والعلم ، وان كان يستمد مادته ولغته وقضاياه من بيئة محددة ، فلنتائجه قيمة ذاتية مستقلة عن ظرفي الزمان والمكان .

لقد حاول بول ريكور الاحاطة بأكبر عدد ممكن من مشكلات مرحلتنا هذه ، بذاتها ، في دلالاتها وفي ارتباطها بالماضي ، وايضا في ارتكاساتها على الواقع وفي افاقها المستقبلية . وله في احصاء قامت به احدى المهتمات بفكره ٣٧٥ دراسة مطولة و ٧٥ دراسة نسبيا قصيرة نشرت في نصف القرن الممتد من اواسط الثلاثينات الى اواسط الثمانينات. وقد استثنت من هذا الاحصاء مداخلاته العديدة في اللقاءات الفكرية ودروسه المضروبة على الالة الكاتبة . هذه الدراسات هي التي ينشرها بعضا منها الان في ثلاثة اجزاء بعنوان موحد (قراءات) مع عنوان فردي لكل جزء .

أقول بعد هذه الجولة السريعة بين كتب وقضايا بول ريكور : تكمن اصالة هذا الفيلسوف بالنسبة الينا الان في انه حاول قراءة قضايا الفلسفة الكبرى ــ ومنها الزمان والانا والوجود ــ انطلاقا من الادب بشكل عام ــ ومن فن السرد بشكل خاص . اقصد انطلاقا من العالم الانساني على انه عالم تعبير ، تؤديه بالكلمة ، بالكتابة ، بالصورة ، بالصوت ، بالايقاع ، بالنغم . واللسان هو أكمل ادوات التعبير وأشملها واعمقها اداء. ويشكل فن السرد الى جانب فن الشعر قمةالاداء الانساني.

الأسـئلة

الى الاستاذ بول ريكور

١ ــ لقد أدى بك تطور تأليفك الى التأمل في الظاهرة الادبية ، وهذا ليس مألوفا لدى الفلاسفة اليوم . فما الجنس الادبي الذي تنتمي اليه كتاباتك عن الادب ؟ ليست نقدا ادبيا ، ولا من نوع سوسيولوجيا المعرفة أو ما يسميه الروس علم الادب . أهي فلسفة ادبية ؟ على الارجح فيما يبدو لي . هذه الفلسفة خطوطها الكبرى حاضرة في كتاب « المجاز الحي » وتكاد تكون كاملة في كتاب « الزمان والسرد » وهذا واضح في محاولتك الكشف عن المستوى الانطولوجي للظاهرة الادبية وعن ترسخ هذه الظاهرة في الطبيعة والواقع الطبيعي ، وايضا في حوارك المستمر مع ارسطو (١) وفن الشعر « الخطابية والشعرية » فكل الامور تجري وكأن هدفك هو اعادة الصلة مع موروث يهمله الفلاسفة منذ زمن ، الا وهو أعطاء الادب بعده الفلسفي كيما يحتل مكانه بين الفلسفات الاخرى، الاخلاقية والمنطقية وغيرها .

٢ ــ فما هي مهام هذه الفلسفة ؟

(١) درج العرب في ترجمة ارسطو على استعمال (الخطابة) و (فن الشعر) افضل شخصيا كلمتي : الخطابية والشعرية لانهما اقرب الى المعنى الاغريقي راجع على سبيل المثال (فن الشعر) ترجمه عن اليونانية وشرحه وحققه وقدم له عبد الرحمن بدوي ــ نشر دار الثقافة لبنان .

ب ــ ما علاقتها مع النقد الادبي الذي هو اليوم في مرحلة نمو مستمر .

جـ ــ ما معنى كلمة « نقد » في قولنا : نقد ادبي ، نقد فلسفي ؟

د ــ ما الادب ؟

٢ ــ كثيرة هي المقاربات من النص الادبي ، ثمة مقاربة مواضيعية واخرى بنيوية وغيرهـا شكلانية وسوسيولوجيـة او نفسية ورؤوية . المقاربات هذه هي قراءات او تفسيرات . فهل يمكن للمقاربة الفلسفية ان تردها كلها الى واحدة هي الاشمل والاقرب الى حقيقة النص ؟

٣ ــ اجد في مؤلفاتك اعتبارا من « رمزية الشر » احد اهم مقولات الفكر الادبي ، والتي قد تكون احيانا مقولات الفكر بما هو كذلك . ها أني انتخب منها حوالي عشرة اراها اساسية في فهم النص الادبي . فأرجو ان تتفضل وتشرحها لقرائك العرب .

سلسلة اولى : نص ، سرد ، تخييل ، حبكة .

سلسلة ثانية : اسطورة ، رمز ، مجاز .

إن مقولة « المحاكاة ــ ميمازيس Mimèsis التي هي في قلب كل معالجة فكرية النص الادبي ، جديرة بأن نتوقف عندها قليلا . فلنتجاوز، قبل كل شيء الانتقادات التي وجهت الى « المحاكاة » عند ارسطو (المجاز الحي ص ٥١ وما يليها) ، ليست المحاكاة صورة طبق الاصل عن العمل الذي تؤديه ، بل هي اعادة تنظيم هذا العمل(١) او اعطاؤه صورة ما . انها سيرورة ذات اوقات ثلاثة ، كل منها يستدعي الاخرين ؟ أو هي ظاهرة ذات ثلاثة مستويات لاينفصل احدها عن الاخرين ، كما تدلل على ذلك في العديد من صفحات أجزاء كتابك « الزمان والسرد » الثلاثة وبصورة خاصة في القسم الثالث من الجزء الاول . ولكن اذا لم تكن لكلمة محاكاة

---

(١) يشير ارسطو بكلمة (تنظيم العمل) الى الواقع الذي هو مجموعة افعال ، كما في المسرحية أو الرواية ، ويقصد بكلمة عمل مجموعة الحركات والمواقف والاجراءات التي يقوم بها كل شخص من شخوص قطعة سردية قصة كانت ام مسرحية ام غير ذلك .

اوكلمة طبيعة « فيسيس Physis » الاغريقيتين مقابلا دقيقا بالفرنسية ولا في العربية او في اية لغة حديثة اخرى أفلا يعني هذا ان ثمة تبدلات جذرية طرأت على عالمنا وعلى نمط علاقتنا مع هذا العالم ، مما يستدعي تبدلا في الاداة التعبيرية ؟.

تقول عن الزمن الانساني انه زمن سردي « مسرود » الا نستطيع القول عن العالم الانساني انه عالم لغة ، نحكيه ، نكتبه ، نصوره ، نغنيه نصغي اليه .. فالمحاكاة تحيل الى اللغة ، حيث عالمي ، مشروعي ، فعلي .... عالم هو مجمع دلالات أكونه بكلامي ، والنص الادبي هو ايضا عالم ، فسحة مفتوحة فيها يتلاقى المؤلف والقارىء ، الذات والموضوع ، الكلي والخاص ، الفعل والانفعال ، الخيال والاشياء . أفيمكن بعد ذلك لكلمة (محاكاة) بالمعنى الذي اعطاه اياه ارسطو ان تؤدي هذا المركب الشخصي او الجماعي او الادبي ؟ عندما يعطي اويرباخ لكلمة (ميمازيس) في كتابه المعروف عن تصور الانسان الغربي للعالم(١) ، أفلا تصبح كلمة « محاكاة » مرادفا لكلمة (رؤية العالم) .

واني لأتساءل ما اذا كانت قد احتفظت عندك دوما كلمة « محاكاة » بالمعنى الارسطالي ؟.

ان ماتبدل من ايام ارسطو الى ايامنا هو معنى الوجود وبالتالي معاني العمل الانساني والطبيعة والواقع . صحيح انا كل مرة نتفلسف ، نعود الى افلاطون وارسطو ، الا انا ندرك في الوقت ذاته المسافة التي تفصلنا عنهما .

وهذه المسافة هي فسحة التفسير ، كما تلاحظ أنت في مكان ما من مؤلفاتك . فالتفسير بعد من ابعاد حداثتنا . والواقع ان بنية النص الادبي ، علائقيته « مؤلف ـ قارىء ، نص ـ تفسير ، انا ـ العالم ... » وهذا ما يستدعي أكثر من سؤال .

---

(١) هذا الكتاب ستنشره عن قريب وزارة الثقافة في دمشق في ترجمة عن النص الالماني للاستاذ محمد جديد .

آ ـ ما النص ؟

ب ـ بأي معنى ولأي حد صار القارىء بعدا من ابعاد النص ، كما يقولون اليوم .

جـ ـ ما قراءة نص ادبي ؟ . اترك جانبا مسالة التفسير النفسي والفلسفة التفسيرية لمجموعة اسئلة اخرى .

د ـ ما الخصائص النوعية للسان الادبي بالقياس الى بقية الالسن (وهنا ايضا اترك مسالة اللغة لمجموعة اسئلة اخرى) .

هـ ـ ما معنى عبارة : القول حدث لساني ؟ (من النص الى العمل(١) ص ١٨٤) .

انت تستخدم كلمة « شعرية » في كتاب (الزمان والسرد) مرة كنعت (زمن شعري ، لسان شعري . . .) ومرة كاسم « شعرية الارادة » ما معنى كلمة شعرية وما الذي يميز « الشعرية عن الشعر » .

٤ ـ تغطي مؤلفاتك حقل الظاهرة الادبية كلها . فكتاب (المجاز الحي)، اوجه البديع ، وكتاب (الزمان والسرد) أجناس فن السرد : الرواية المسرح ، الملحمة . وفي كتاب (**رمزية الشر**) دراسة مستفيضة للرمز . وفي كتاب (تعارض التفسيرات بجزئيه كما في (المجاز الحي) ، دراسة مستفيضة للرمز والاسطورة والمجاز . الا انك لم تكرس دراسة خاصة بالشعر فيما أعلم . في حين ان الشعر حاضر في مؤلفاتك كلها حتى منها الاكثر تجريدا ، حضور الروح في الجسد . فما ازال اذكر انك نسبت الابداع اللساني الى الشعر في محاضرتك في دمشق « كانون ثاني ١٩٧٤ » . وليس من شأن عربي مثلي ان ينقض هذا الراي . فشعرنا الجاهلي ما زال حتى اليوم من ابعاد وجودنا حتى في عالم تهيمن عليه الانجازات التكنلوجية .

(١) أفضل كلمة « القول » على كلمة « خطاب » المستخدمة الآن في ترجمة Discours

آ ــ فما معنى كلمة « شعر » ؟

ب ــ الا يوجد ثمة فرق بين استخدام الاغريق لهذه الكلمة واستخدمنا لها .

ج ــ ما حضور الشعر في عالمنا الراهن الذي سطحته الانجازات التكنولوجية ومعها لغة الحاسبة الالكترونية حيث الكلمة وحيدةالدلالة ؟

ه ــ لقد انهيت محاضرتك في دمشق بعبارة ، استرعت انتباه المهتمين بالموضوع ومنهم السيدة وزيرة الثقافة اليوم ، وهذا نصها : «على الفكر ان يتوازى (حرفيا ان ينحنى) امام الشعر والقول الشعري». فما الفكر في الشعر ؟

٦ ــ ثمة سؤال آخر هام بالنسبة لنقل اجوبتك الى العربية علام تترجم كلمة « ميتوس Mythos » الاغريقية بكلمة «Fable» وليس باسطورة ؟

فكلمة Fable العربية ، خرافة او مثل . كلاهما لا ينطبق على النص.

الأجوبة:

١ ــ ثمة ثلاثة حوافز دفعتني ، بوصفي فيلسوفا ، الى الاهتمام بالنقد الادبي :

الاول : ان افاجىء اللسان في لحظته الخلاقة (وهذا ما جعلني التفت الى المجاز والسرد وقد عالجتهما من منظور الابداع الدلالي) .

الثاني ، الاحالة Référence (١) ، اذ يبدو اللسان (الادبي) للوهلة

---

(١) تشير كلمة (إحالة) الى الواقع او الشيء الواقعي بالمقابل الى الكلام • ثمة نصوص تبدو للوهلةالاولى وكان لا مقابل لها ، ومنها على سبيل المثال النصوص السريالية واغلب نصوص شعر الحداثة وبعض روايات الخيال الخالص ... وفي راي بول ريكور ان هذه النصوص ــ الجيد منها طبعا ــ تتجاوز المقابل الواقعي للكلام العادي ، وذلك بحثا عن واقع لا تدركه رؤيتنا العادية للاشياء . انه « الواقع حقا » او « ماله ملء الواقعية » على حد تعبير افلاطون الجمهورية . وفيه حقيقة الكلام والاشياء . وتلك هي المسالة الانطولوجية كما فهمها افلاطون وصاغها ارسطو في سؤاله عن الموجود بما هو كذلك او الموجود في وجوده .

الاولى وكأنه لا يحيل الا الى ذاته ، في حين انه يغوص عمقا في اتجاه الواقع ، على مأرى بحيث يتناسب اهماله للغة العادية مع درجة بحثه عن هذا الواقع .

الثالث ، تنوع استخدامات اللسان . فثمة لسان عادي ، آخر علمي ، غيره ديني ، ورابع سياسي ... ولا يمكن رد اي نوع من هذه الانواع الى الآخر(٢) .

٢ — على النقد الادبي أن يبقى بمحاذاة المؤلفات (الادبية) كل منها في فرادته . فلا يطرح مسألة (الادبية)(٣) الا في علاقة دوما مشخصة مع تاريخ الادب . وهذا الجانب غالبا ما يهمله النقد الادبي على الخصوص في الموروث الفرنسي .

٣ — ان البعد الانتقادي المعني في عبارة (نقد ادبي) او (نقد فلسفي) يمكن أن يفهم بيسر اذا عدنا الى المعنى الذي أعطاه كانت لكلمة نقد . ويقصد التفكير في شروط الامكان (ما يجعل النقد ممكنا) وعلى الأخص في شروط امكان قيام الحكم(٤) . ومن هذا القبيل فان النجم الهادي للنقد الادبي والنقد الفلسفي هو على الضبط الكتاب الثالث من كتب كنت النقدية ، وهو كتاب (نقد ملكة الحكم) . وبدونه لا يوجد نقد .

(٢) راجع (درجة الصفر في الكتابة) لرولان بارت وقد ترجم مرتين الى اللغة العربية مرة في دمشق — وزارة الثقافة — واخرى في المغرب .

(٣) (الادبية) او فن الادب ، كما يقال (الشعرية) او فن الشعر ، اي ما يجعل من النص أدبا ، فالجواب عن هذا السؤال يتبدل من نص الى آخر في رأي بول ريكور ، وسيحدد بول ريكور المفهوم العام لكلمة (أدب) في الرقم (٥) من هذه الاجوبة .

(٤) ان كتب كنت النقدية هي : نقد العقل الخالص المجرد ، نقد العقل العملي ، ونقد ملكة الحكم . والنقد هنا أولا نقد المفاهيم ، اي فحص ما اذا كان المفهوم الذي نستخدم يؤدي الشيء او الموضوع الذي وضع المفهوم لاداته . او (امكان الحكم) . اما الحكم المقصود هنا فليس تقويما ولا تقييما ، بل هو بالدرجة الاولى حكم موضوعي قد ينتج عنه موقف تقييمي او تقويمي .

٤ ــ يبدو لي ان (الادب) بمعناه العام يمكن ان يعرف بـ (الكتابة) وما يتضمنه مفهوم الكتابة من ابعاد ، اي اولا وجود مسافة بين النص والمؤلف ؛ ثانيا انفتاح النص على تعدد التفسيرات ؛ ثالثا العلاقة مع القارىء ؛ رابعا تجلي (عالم ما)(٥) .

•
• •

هذه الاتجاهات العامة هي التي علينا ان نستند اليها لتقدير قيمة (مقولات الفكر الادبي) . وانا اوافق على تعدادك لها : النص ــ السرد ــ التخييل ــ الحبكة، بصورة خاصة في (رمزية الشر) و (الزمان والسرد) . اما (المحاكاة Mimesis) ؛ فمقولة عامة جدا تشمل دفعة واحدة ، كما بينت ذلك في القسم الاول من كتاب (الزمان والسرد) مفاهيم الصورة المسبقة Prefiguration ؛ انشاء الصورة Configuration ، واعادة انشاء الصورة Refiguration ، فخاتمة الجزء الثالث من (الزمان والسرد) تتضمن ضربا من ضروب الرجوع عن الخطأ في مقابل تصور للزمان مبالغ في طموحه ، يجعل من الزمان المحكي ــ او المسرود ــ كلية الزمان الانساني . وهذا الاعتراف بالخطأ يعيد بالنتيجة الى الذات سيطرة على المعنى تحرمها منها بشكل صريح تجربة الزمان(٦) .

---

(٥) يقصد بكلمة تجلي عالم ما اي كون النص الروائي مثلا له في كل رواية عالم خاص يعزلك عن عالمك العادي اليومي فتعيش معه ثم يعيدك الى عالمك الاليف بحيث تراه هو ولكن بشكل غير الذي كنت تراه فيه قبل قراءة الرواية . .

(٦) يؤكد هنا بول ريكور اتجاهه الى فلسفة الذات . وهذا ليس بالامر المستغرب . لانه ينطلق من خطين فلسفيين ، الذات فيهما بداية اولى : من جهة الفلسفة التفكرية Réflexive (عودة الانا الى ذاتها فكرا) التي ترقى الى الكوجيتو الديكارتي ، ومن جهة اخرى الفينومينولوجيا الهوسرلية حيث الانا المتعالي هو مصدر المعاني . ولكن بعد ان استخدم معطيات علم النفس التحليلي وغيره لينقد الذات كما تصورها كل من ديكارت وكانت وهوسرل وغيرهم من الخط ذاته . بهذا يصحح مسارها . والواقع ان ثمة صراعا مضمرا بين الانا والزمان يظهر في الفلسفات حيث يركز هذا الفيلسوف على الذات ويقلص من دور الزمان او العكس .

وقد يكون ثمة معنى آخر لكلمة محاكاة في قولنا انا لا نملك الا معرفة تقريبة عن التجربة الحية . هـذا التوسيع للمحاكاة يوجهنـا شطر أويرباخ الذي تشير اليه في اسئلتك . ولكني اعتقد ان اويرباخ اعطى لكلمة محاكاة معنى فلسفيا غير دقيق ، بعضه افلاطوني والبعض الآخر ارسطالي بدليل العنوان الثاني للكتاب(٧) .

علي - في كل الاحوال ان اعترف بأن مفهوم التفسير غريب عن أرسطو رغم الكتاب الذي يحمل هذا العنوان(٨) . اذ ان الدلالة عنـد ارسـطو وحيده الخط في التحليل الأخير . اما تعدد الدلالات وخطوطها وامتناع رد كل دلالة الى غيرها ففكرة جديدة ، استدعاها ، فيما اعتقـد ، تفسير الكتاب المقدس .

اعود الآن الى بعض نقاط نقدية يطرحها القسم الثاني من رسـالتك . يبدو لي أني شرحت باسهاب مفهـوم النص . فهـو يضيف الى مفهوم الكتابة مفهومي البنية وانشاء الصورة Configuration اي مفهوم تنظيم النص(٩) . ولا أرى ان القارىء هو بعد من ابعاد النص حتى لو كانت القراءة

(٧) الاشارة هنا الى كتاب أويرباخ في النقد الادبي بعنوان أول هو (محاكاة) وعنوان آخر هو (الصور الادب الغربي في الواقع) . ترجم هذا الكتاب لاهميته الى لغـات أوروبا الغربية كلها • وهو قيد الطبع في وزارة الثقافة بدمشق . كما سبق وقلت وفي اعتقاد المفكرين الغربيين أن هذا الكتاب هو عندهم اكمل ما نشر في النقد الادبي.

(٨) الاشارة هنا الى الجزء الثاني من كتاب ارسطو (التحليلات) وعنوانه باللغة الاغريقية (في التفسير) . وقد ترجم في العصر العباسي الى العربية بعنوان (العبارة) .

(٩) تنظيم النص هو تنسيق أبعاده بحيث تؤلف كلا مترابط الاجزاء . ولبول ريكور دراسة مطولة بعنوان (النص) في كتاب اشرت اليه سابقا (من النص الى العمل ، صفحة ١٢٧ – ١٥٩) . وسوف اعود في الحوارات التالية الى النص وما يطرحه من مشكلات .

بُعد من ابعاد الدلالة . ان القارىء في الحد الادنى هو المقابل للنص ، وبوصفه كذلك يفرض بنية ثنائية القطب : الكتابة والقراءة . ويبدو لي من هذا القبيل اني قريب من (جوس)(١٠) ونظريته في التلقي .

ثمة نقطة نقدية اخرى تتعلق باستخدامي كلمة (قول) Discours (١١) . وأعترف بأن هذا الاستخدام لا يخلو من تأرجح . ثمة بادىء ذي بدء المعنى الذي اعطاه للكلمة اميل بنفنيست(١٢) . وهو يغطي مفهوم الكلام كما استخدمه ده سوسور ويضيف اليه فكرة البنية الاسنادية . واذا كان القول حدثا لسانيا (كما يرى بنفنيست ايضا) ، فهذا معناه أن الجملة ، وهي الوحدة الاولية للقول ، فعل وطرح (لوجود او قضية) .

وأجد التارجح ذاته في استخدامي لكلمة (شعرية) التي تغطي مبدئيا انواع الخلق اللساني كلها ، الشفوية منها والكتابية . ومع ذلك فان مفهوم التجديد الدلالي(١٣) يعطي لكلمة (شعرية) معنى محدد المعالم في نظريات المجاز والسرد . ولكني اعترف ايضا اني آخذ بالاعتبار علاقة (الابداع) بـ (الاحراج) . ففي الجزء الثالث من كتاب (الزمان والسرد) اركز على التعارض بين (الشعرية) و (الاحراجية) لاقول بانه حيث يتردد الفكر النظري ، ينتج النص السردي بواسطة الابداع الدلالي معنى

---

(١٠) ناقد الماني معاصر ، من اشهر كتبه (جماليات التلقي) وله دراسات اخرى في الجماليات .

(١١) اعتقد شخصيا ان كلمة (قول) اصح من كلمة (خطاب) في ترجمة Discours لانها تغطي عددا من دلالات الكلمة الفرنسية لا تغطيها كلمة (خطاب) .

(١٢) عالم لغوي فرنسي معاصر .

(١٣) سيتضح مفهوم (التجديد الدلالي وغيره من المفاهيم المستخدمة في نص بول ديكور عبر الحوارات التالية) .

جديدا(١٤) . ولهذا فان التعارض شعر/نثر غير ملائم من هذا القبيل ، ومع ذلك فان التعارض هذا يعود ويظهر في هوامش كلامي عندما أميز بين المقاربة الغنائية والمقاربة السردية من الزمان . ولهذا فاني افضل كلمة (شعرية) لانها تغطي كافة أنواع التجديد الدلالي ، على كلمة (شعر) التي تحمل معها معاني الايقاع والقافية والغناء . فالحق معك من هذا القبيل عندما تقارب بيني وبين تصور يرى أن الشعر بمعنى (الشعرية) قد يكون هو الابداع اللساني باللغات أو « الخلق المستمر لعالمنا » ، واني سعيد بلقائي مع هذا الموروث العربي العظيم .

وربما أنا قد نجد التعارض شعر / نثر في التعارض شعرية / نثرية . وأعتقد أن التعارض الأخير يشمل التعارض الأول .

ثمة مسألة اخيرة . انا لا اترجم (ميتوس Mythos) بـ (اسطورة) بل بـ (Fable) فقط في اطار كتاب ارسطو (فن الشعر) ، بنسبة ما أن ارسطو يعرف (ميتوس) بأنها تأليف الحكاية ــ أو الحبكة الناشئة . اما (خرافة) Fable et Légende وما يسمونه اعتياديا أسطورة فشيء آخر . وشخصيا أقتفي اثر مرسيا إلياد(١٥) فأعطي لكلمة (أسطورة) معنى رواية الاصول (الاصول الاولى للعالم ، للجماعة ، والمؤسسات). المعيار هنا هو الزمان الاسطوري الذي لايتطابق مع زمان التقويم (الساعة

---

(١٤) ان كتاب (الزمان والسرد) مبني من الاساس على التعارض بين الاحراج ــ ومصدره الزمان المفتوح مبدئيا الى ما شاء الله ــ والسرد ــ او فن الكلام بكل انواعه ــ الذي يتجاوز بالابداع الاحراجات كلها . ويبدو لي ان كل ابداع ، سرديا كان ام شعريا ام غير ذلك ، يبداءكل نص اصيل زمانا جديدا هو زمانه .

(١٥) هو عالم انطروبولوجي معاصر من اصل روماني ركز بحوثه الكثيرة حول زمان الاصول الاولى . وقد نشرت له وزارة الثقافة كتاب (العود الابدي) ترجمة حسيب كاسوحة . وله في الوزارة كتاب آخر تحت الطبع ترجمة أيضا حسيب كاسوحة بعنوان (اوجه من الاسطورة) .

والشهر والسنة ...) . ويصدف احيانا ان الاسطورة ـ الخرافة يتطابق زمانها مع زمان الاصول . الا أن كل نص يشتمل على ابطال خرافيين ليس بالضرورة اسطورة بمعنى رواية الاصول الاولى(١٦) .

هاك يا صديقي بعض أجوبة على ماجاء في رسالتك في شهر نيسان.

(١٦) لا تتطابق هنا المقولات العربية (اسطورة ، خرافة ، اصول اولى) مع مقابلها الفرنسي . فكلمة Fable ليست خرافة وليست اسطورة . ولهذا فالترجمة تعرض المترجم لبعض الصعوبات التي يصعب احيانا تذليلها . وعلى القارىء ان ينتبه دوما الى هذا التباعد بين المقولات الاساسية وطرق التعبير في اللغتين العربية والفرنسية او العربية والانكليزية .

الدراسات والبحوث

الفكر والواقع في المجتمع العربي الوسيط

بو علي ياسين

دراسة لرؤية غالب هلسا

موضوع بحثنا هنا كتاب « العالم مادة وحركة » للكاتب الأديب غالب هلسا(١) . يتألف الكتاب من مقدمة وخمس دراسات : الجذور التاريخية للفكر الجبري ، حلم المدينة الفاضلة في الفكر الاسلامي ، المجان فلاسفة ، الشعر الجاهلي ، ابراهيم النظام ومحنة المعتزلة .

---

(١) الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة هي الثالثة ، صدرت عام ١٩٨٤ عن دار الكلمة بيروت . سبق أن نشرنا دراسة عن منهج غالب هلسا ، في مجلة : الكاتب الفلسطيني، العدد ١٩ ، ربيع ١٩٩٠ ، ص ٢٠٥ ــ ٢١٥ .

ــ بو علي ياسين : باحث ومفكر من القطر العربي السوري ، يهتم بالدراسات الفلسفية والاجتماعية ، وعلم النفس . له عدد من المؤلفات منها « الثالوث المحرم » ينشر في الدوريات المحلية والعربية .

في هذه الدراسات ، وخاصة الأولى والثانية والخامسة مع المقدمة . يقدم الكاتب تصورا للحياة الفكرية والسياسية في المجتمع العربي الوسيط ، كما نجد فيها فهما خاصا لتاريخ العرب الاجتماعي الاقتصادي في ذلك العصر . يقوم هذا التصور وهذا الفهم على ثقافة واسعة وجهد فكري ، مما يجعلهما جديرين بالدراسة والنقد ، رغم ان الكاتب غير مختص في هذا المجال ، ورغم انه لم يتبع المنهج الأكاديمي في البحث .

الجذور التاريخية للفكر الجبري

يتحدث غالب هلسا عن الوضع العربي الراهن ، فيرى « المجتمع العربي يمر في فترة تحول حاسمة ». ويحدد هدف هذه المرحلة « بتحقيق العدالة الاجتماعية والديموقراطية السياسية وترشيد مختلف العمليات الاجتماعية » . لكنه يلاحظ إزاء ذلك : أولا ، أن هذه المرحلة « قد طالت اكثر مما ينبغي » . ثانيا ، ان ثمة افتراضا غريبا بأن « هنالك تعارضا بين العدالة الاجتماعية والديموقراطية السياسية ». ثالثا انه كلما تصورنا ان مجتمعا تتحقق فيه الديموقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية قد اخذ يتحقق نجد انفسنا قد عدنا ، فجأة ، الى نقطة البداية ، وماتصورناه مجتمع الديموقراطية والعدالة قد أصبح ـ كما في الافلام الكابوسية ـ مجرد نظام بوليسي يدافع عن ديكتاتورية طبقة مستغلة » . رابعا ، انه « يرافق هذا دائما انتشار ايديولوجيات تبريرية » تتميز « بطابع ديماغوجي : تسمية الأشياء بغير اسمائها ، والدفاع عن شعارات ليس لها ما يجسدها او يبررها في الواقع » (ص ١٣ ـ ١٤) . والكاتب لا يحدد هدفه بدراسة اسباب هذه الظاهرة، التي يجدها ـ بالأول ـ في« الأوضاع الاجتماعية في الوطن العربي ، والقوى السياسية التي تعبّر عن مختلف الطبقات » ، وفي « الاستراتيجيات العالمية للدول الكبرى ، وعلاقاتها ومصالحها في هذه المنطقة » ، بل يكتفي بدراسة العمق التاريخي أو الجذور التاريخية لاحد جوانب الظاهرة المذكورة ، لاحدى نواحي « التركيب الفعلي والوجداني للانسان العربي » ، وهي « التركيبة الجبرية ، الاحادية الجانب ، والمعادية للديموقراطية في هذا الانسان » (ص ١٤) .

يضيف الكاتب بعدئذ ، إن « هذا التركيب ـ النفسي للانسان العربي يرجع ـ الى حد كبير ـ الى ثبات معطيات فكرية تكونت عبر عديد من القرون » (ص ١٤) . فينضم بذلك السبب الفكري التاريخي ـ أو بتسمية أخرى « التكوين الحضاري » ـ الى السببين الداخلي الراهن والخارجي الراهن ، اللذين ذكرهما الكاتب آنفا . ثم يفسر ثبات هذه المعطيات التاريخية بـ « ثبات التركيبة الاجتماعية الاقطاعية ـ التجارية منذ انهيار الدولة العباسية » (ص ١٤) . اذن لا يرى الكاتب في التكوين الحضاري الموروث بقايا من عصر قديم نقدت أسسها المادية ، بل يؤكد على ثبات كل من التركيب الاجتماعي النفسي والتركيبة الاجتماعية الاقتصادية منذ نهاية العصر العباسي . وهذا بالتأكيد خطأ كبير . فمهما تنازلنا للكاتب وقبلنا معه بوجود الكثير من الموروثات الفكرية ، فان التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية العربية المعاصرة تختلف نوعيا عن التشكيلية القديمة ، على الأقل منذ أوائل هذا القرن ، إن لم يكن أواخر القرن الماضي .

والكاتب يعرض لنا بشكل ما التركيبة الاجتماعية الاقتصادية في الدولة العربية الاسلامية ، لكنه لا يتطرق الى التركيبة الحالية ، فلا يحاول البرهنة بأي شكل على مقولته بثبات تلك التركيبة . مثل هذه البرهنة ، أو بالأحرى المقارنة ، يقوم بها على الجانب الفكري . فيؤكد على « أن فكرا عربيا علمانيا يمكن اعتباره من الطفرات الكبرى في تاريخ الانسانية قد ساد في فترات من التاريخ العربي وان فكر ثورة مضادة قد طمسه واحتل مكانه ، وما زال هذا الفكر سائدا حتى الآن » . و« الرجعية العربية في حربها ضد قوى التقدم تلجأ الى ذلك الفكر الذي خلقته الثورة المضادة وتشيعه كأكثر الوسائل فعالية في محاربة الفكر الاشتراكي » (ص ١٤) . أما فكر الثورة المضادة هذه فهو ـ كما ذكر الكاتب قبلئذ ـ الفكر الجبري .

لا شك في أن العقل العربي ما زال يحمل الكثير من التراث الفكري الجبري ، لكنني شخصيا لا أستطيع أن أحدد حصة هذا التراث من مضمون العقل العربي المعاصر ، ولا الكاتب برهن على كون ذلك التراث

هو السائد . كذلك لا ارى ان التراث المذكور حملته الرجعية العربية وحدها ، بل هو موروث عام ، إنما قد تفهم كل طبقة هذا الموروث بمضمون مختلف عـن فهم الأخرى (كما رأينا في الجبرية التسلطية والجبرية الشعبية) ، بما يعبّر عن كيان الطبقة المعنية ومصالحها . مع ذلك ، لو صح أن الفكر الجبري الموروث هو السـائد ، وان الرجعية العربية تستخدم هذا الفكر في حربها ضد التقدم ، في حين تعجز البورجوازية عن بعث التراث الفكري العقلاني ، فهذا يعني ان الصراع يدور حاليـا بصورة رئيسية بين الرجعية وتراثها الجبري من جانب وقوى التقدم وجديدها الاشتراكي على الجانب الآخر ، وان البورجوازية تقف إزاء ذلك بموروثها العقلاني حيادية أو متفرجة . غير اني ارى ان هذا التفريق بين الرجعية (يقصد الاقطاعية) والبورجوازية ليس واقعيا ، على الاقل منذ الستينات الاولى ، وخاصة منذ السبعينات ، إنما يمكن ويجب التفريق بين البورجوازية الكومبرادورية (التابعة والطفيلية) والبورجوازية الوطنية. بناء عليه يدور الصراع اساسا بين الرأسمال الطفيلي التابع والمتسلط من طرف والقوى الوطنية الديموقراطية من الطرف الآخر . كذلك لا ارى حكمة في مجابهة الجبرية بالعقلانية والاشتراكية . فاذا كانت الجبرية موروثا عاما من ناحية ودينية من ناحية اخرى، فان العقلانية البورجوازية ليست موروثة ولا دينية (ليست هي العقلانية القروسطية ولا وريثتها)، كما ان الاشتراكية المعاصرة ليست موروثة ولا دينية (ليست هي اشتراكية النبي وعلي وابي ذر والقرامطة ولا وريثتها) . لا ارى حكمة في مثل هذه المجابهة ، لأن من رهانات الفكر التقدمي العربي ان يكسب لصفه حتى المتدينين على طريق العلمانية ، اي على اساس تحرر الدين من السياسة واستقلال العلم ، وهو الذي يعبّر عنه شعار « فصل الدين عن الدولة » . اما ما يجابه فكرا دينيا معينا بصورة مباشرة فهو فكر ديني آخر ، مثل القدرية في مواجهة الجبرية وغير ذلك .

غير ان الكاتب يفاجئنا بانه لا يعتبر الجبرية الحديثة دينية . فهو يعرّف الجبرية بأنها « إصدار حكم على العالم الخارجي دون معرفته ، انطلاقا من مسلمات لا تناقش ، وهذا ما يسميه اصحاب المنطق مصادرة

على المطلوب حيث تكون النتيجة هي المقدمة » (ص ١٥/١٦ ، انظر ايضا ص ٣٣) . بهذا التعريف تبدو لنا الجبرية دنيوية ، لكن الكاتب يصر مرة أخرى على أن « الفكر الجبري الحديث لا يختلف في جوهره عن القديم »، وانه في صراعه « يلجأ الى ترسانة الفكر الجبري ينهل منها » (ص ١٦) . ويحاول الكاتب ان يبرهن على رأيه بأمثلة من الحياة السياسية والثقافية العربية ، يعدّها من « ممارسات الفكر الجبري » (ص ١٨) . فنرى هذه الأمثلة انفرادية غير معتبرة ، ولا نرى فيها الرجعية أو الاقطاعية (التي قال من قبل انها تحمل هذا الفكر) ، بل نتبين فيها قوى سياسية ورموزا ثقافية من الطبقة المتوسطة .

الى جانب ذلك لا يبدو لنا تعريف الجبرية مقنعا. فالجبرية مصطلح تراثي يعبّر عن مفهوم معروف لاخلاف عليه ، وهو : الايمان بأن الانسان مسيّر بأفعاله بتقدير الهي سابق . طبعا يستطيع المرء أن يبدع مفهوما جديدا ويطلق عليه التسمية التي يريدها ، لكن لا يجوز أن يعطيه نفس الاسم (المصطلح) الذي يحمله مفهوم شائع مغاير ، ولا يجوز بالتالي من خلال الاشتراك بالاسم مماهاة(٢) المفهومين ، فهذا يكون عندئذ نوعا من المصادرة على المطلوب التي تحدث عنها الكاتب نفسه . ونلاحظ هنا أن أمثلة الكاتب عما اسماها ممارسة الفكر الجبري يصح عليها الى حد بعيد تعريفه العلماني للجبرية ، غير اننا لم نقتنع بصحة إدخالها ضمن نطاق مفهوم الجبرية التراثي .

هنا علينا أن نتأنى قليلا ، فالكاتب يبرهن لنا على ان الفروق قد تكون شكلية فحسب بين بعض المذاهب الدينية والدنيوية ، وذلك من خلال مقارنته الملفتة بين الجبرية والفلسفة الوضعية الحديثة : « فالفكر الجبري يرى أن الانسان مسيّر وان فعله مقدّر من عند الله فهو لا يملك القدرة ولا الحرية على الفعل الحر . اما الوضعية الكانتية فترى أن فعل الانسان يسير حسب قوانين ليس عليه إلا أن يطيعها ولا يستطيع إزاءها أن يمتلك حرية اتخاذ القرار . وهما بهذا تجعلان الانسان عاجزا عن تغيير

(٢) اي اعتبار المفهومين مفهوما واحدا .

الوضع القائم » (ص ٢٣) . ونحن ، وإن كنا نقدّر لغالب هلسا هـذه المقارنة الذكية ، فاننا مع ذلك لانجد استخدام مصطلح الجبرية في وصف الحياة الفكرية العربية الحاضرة (المحافظة او الرجعية) ، بل مصطلح الوضعية نفسه ، إنما على ان يعرّفنا بماهية المسلمات العربية المعاصرة التي تحل محل القدرة الالهية في المذهب الجبري ومحل القوانين الطبيعية في الفلسفة الوضعية البورجوازية . وهذا ما لم يفعله الكاتب .

بعد هذه الالتفاتة الذهنية يبحث الكاتب فيما يسميها الجـذور التاريخية للفكر الجبري المعاصر ، ويقصد الجبرية الاسلامية . فيرى أن نشأتها تعود الى زمن الخليفة عثمان ، عندما بدأت العلاقات الاجتماعية تتغير لصالح سيطرة كبار الأثرياء . وقد تجسد ذلك ، برأيه ، في عدة أفكار ، أهمها : ١ ـ « الحاكم هو ظل الله على الأرض ، يستمد منه سلطته » . ٢ ـ « المال العام هو مال الله ، بمعنى انه ملك للحاكم الذي يحكم بالحق الإلهي » (ص ٢٠) . ٣ ـ « الحاكم لا يسأل عما فعله امام الشعب ، بل الله وحده هو الذي يحق له أن يسأله » (ص ٢١) . وهكذا ـ يقول الكاتب ـ « أوجد الخليفة الثالث الأساس السياسي والفكري لسيطرة كبار الملاك والأثرياء على الحكم ... بهذا وضع البذور الأولى لمذهبين من المذاهب الاسلامية الكبرى وهمـا : الجبرية ... ومذهب الإرجاء » (ص ٢١) . أما أول من قال بالجبرية واظهرها فهو معاوية بن أبي سفيان . ووصل الأمر بعبد الملك بن مروان أن يبرر قتل مخالفيه بالقضاء الالهي ، زاعما انه ليس أكثر من اداة الله لتنفيذ قضائه السابق وامره النافذ (انظر ص ٢٨) .

بالمقابل نشأ فكر مضاد للفكر الجبري ، لا يسميه الكاتب ويذكر من رموزه الأولى أبا ذر والامام علي ، أهم سماته : « ١ ـ ان المال العام يجب أن يصرف على الخدمات العامة ، وليس من حق الحاكم أن يحتجز منه أو يتصرف به خارج هذا الاطار . ٢ ـ حصر الملكية الخاصة في حدود الحاجات الضرورية وما زاد عن ذلك فهو من حق الدولة تزيل به الفوارق بين الناس . . . ٣ ـ الحاكم يتم اختياره بواسطة الشعب ومن حقهم خلعه اذا اصبح فاسقا . يرتبط بهذا حق الشعب في الثورة على الحاكم الظالم »

(ص ٢١/ ٢٢) . قد يميل المرء الى تسمية الفكر المناقض للجبرية بالفكر القدري (الاختياري) ، لكن السمات التي ذكرها الكاتب تظهره في نظرنا كفكر اشتراكي ديموقراطي ، بالتالي فان نقيضه ـ كما تظهره الخصائص المذكورة قبلئذ ـ أقرب الى أن يسمى « استبداديا » .

إذن، يرى الكاتب الجبرية الاسلامية سياسية في منشئها، والدراسة المعمقة لأية قضية فلسفية تكشف « وراء السطح اللاهوتي الميتافيزيقي بعدا اجتماعيا وسياسيا ، وان وراء ذلك صراع المصالح الاقتصادية » (ص ٢٩) . في قوله هذا يسترشد الكاتب بنظرة مادية تاريخية لا نعترض عليها . غير ان القول بالمنشأ السياسي للجبرية الاسلامية قد يجعل القارىء يظن انها نشأت بعد وفاة النبي، أي بعد اكتمال الرسالة المحمدية، في حين ان الكاتب نفسه قد أشار الى ان القرآن الكريم يتضمن آيات جبرية وآيات اختيارية . هذا يعني أنه « لم يحدد موقفا قاطعا من قضية الجبر والاختيار » (ص ٣١) . بالتالي كان الأصح ، ما ذكره بعدئذ الكاتب أيضا (انظر ص ٥٠) ، أن يقال : إن الطبقة المستبدة انتقت منه النصوص الجبرية المناسبة لها ، وبالمقابل اخذت المعارضة الشعبية الديموقراطية بالنصوص الاختيارية . كلاهما انتقى ، وكلاهما فهم الاسلام بما يتناسب مع حالته الاجتماعية الاقتصادية . نقول هذا بغض النظر عن فهمنا نحن للاسلام وبغض النظر عن تحزبنا لهذا الاتجاه او ذاك ، ونقوله ايضا دون حاجة للدخول في متاهة الجدل حول الأحاديث النبوية الموضوعة . من هنا نستنتج أن الجبرية الاسلامية كفكرة ليست سياسية المنشأ ، بل دينية ، إنما فيما بعد تكونت كمذهب وخدمت أغراضا سياسية ، فبدا الصراع السياسي في المجتمع الواحد في شكله صراعا مذهبيا بين ابناء الدين الواحد .

مع ذلك ليس من السهل مجاراة الكاتب في المطابقة بين الجبرية الدينية والاتجاه السياسي التسلطي . بالعكس نجد رموزا من الجبريين الدينيين ، وحتى المرجئين قد عارضوا سلطات بني امية وبني العباس ونالوا من اضطهادهم الشيء الكثير ، واستشهد بعضهم نتيجة هذه المعارضة . كذلك لا ننسى ان الخلافة الفاطمية (٢٩٧ ـ ٥٦٧ هـ) لم

تكن جبرية العقيدة ، ومع ذلك لا يمكن اغماض العيون عن طبيعتها الاستبدادية ، وان كانت احيانا بصيغة المستبد العادل . وقد عبر رودنسون عن هذا الاشكال بقوله : « ولكنها ستكون خطةغير معقولة في كثير من الاحوال ، ومجردة من المعنى في احوال اخرى ، ان نربط بين نقاط معينة من المضمون العقائدي وبين عناصر تناظرها في النظام الاقتصادي »(٢) . حتى غالب هلسا دفعته الوقائع التاريخية الى ان يتحفظ قائلا : « في كثير من الاحيان لم يلزم انصار الفكر الجبري والمرجىء بالنتائج المنطقية لفكرهم ، ففي كثير من الاحيان اعلن بعض من يؤمنون بهذين المذهبين الثورة على الحاكم ، أو دعوا اليها » (ص ٦٩/٦٨) . في الحقيقة ليست المسألة مسألة التزام ، بل تكمن في ان الانسان المفكر قد يؤمن بفكرة ثم يدفعه مجرى الواقع الى مخالفتها او الرجوع عنها (مسألة تصحيح) ، بينما يبحث رجل السلطة عن ايديولوجية تبريرية تصبغ شرعية على أمره الواقع (مسألة تبرير) . هذا يدل على ان الطريق من الفكر الى الواقع (الموقف) ليست سالكة مثل الطريق من الواقع الى الفكر ، وعلى انه ـ كما اوضحنا سابقا ـ ليس هناك تطابق تساوي ندي بينهما .

في مكان اخر تحدث الكاتب عن تيارين اثنين مناقضين الجبرية (خلافا لتصنيفه السابق الذي حدد تيارا معارضا واحدا فقط) : ١ ـ تيار سماه تجاوزا « الحاديا » ، يدعو الى « تحقيق الجنة على الارض » (ص ٦٩) ، ويدرج الكاتب ضمنه حركة القرامطة وثورة بابك الخرمي وغيرهما (ص ٧١/٧٠) . وكان الافضل لو اسماه « هرطوقيا » بالمصطلح الديني ، أو « شيوعيا دينيا » بالمصطلح السوسيولوجي . وهو بالفعل استنادا الى الملامح التي ذكرها الكاتب ، « اشتراكي ديني أو طوباوي » ٢ ـ التيار الثاني « اصولي » ، « يرى أن دخول الجنة مرتهن بالسعي لخلق الجنة على هذه الارض ، أو لازالة الظلم على هذه الارض . ونستطيع أن نذكر من انصاره المعتزلة والشيعة والخوارج » (ص ٦٩) .

---

(٢) مكسيم رودنسون : الاسلام والراسمالية ، ترجمة نزيه حكيم ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٢٧ ، ونحن نستشهد به نظرا لانه من المصادر الرئيسية لغالب هلسا .

ربما كان هذا التصنيف صحيحا بالقياس الى موقف المسلمين من تحقيق الجنة . اما اذا كان مقياسنا الارتباط بين الفكر والواقع (وهذا هو هم الكاتب بحسب علمنا) ، فاننا نجد أن التيار الثاني يضم اتجاهين مختلفين فكريا وسياسيا ، ان لم يضم ثلاثة ، ويمثل مجموعتين طبقيتين متمايزتين ايضا ، ان لم يمثل ثلاث مجموعات طبقية متمايزة . على اية حال لايمكن تصنيف « المعتزلة » بين المذاهب الاصولية ، يكفي انهم فضلوا العقل على النقل . ويشترك المذهبان الشيعي والخوارجي مع التيار الهرطوقي في منبتهما ، وهو ما اسميناه منذ قليل « اشتراكيا ديموقراطيا » (بسبب التصنيف السابق للكاتب) ، في حين نشأ مذهب المعتزلة من وسط الاتجاه السني (ولاطابق هذا الاتجاه سياسيا مع الاتجاه الاستبدادي ، كما فعل الكاتب ، وان اشتركا في العقيدة الجبرية) ثم ان الشيعة ليسوا مذهبا واحدا ، فمنهم من كان يجدد وضعه تحت خيمة واحدة مع التيار الهرطوقي (شيوعية دينية) ، ومنهم من كان أقرب الى المعتزلة (الزيدية) ، والباقون يعتبرون بمصطلحاتنا الحديثة « اصلاحيين » . الاصوليون بحق وحقيق هم الخوارج بين المعارضة في ذلك العصر .

ولم يستطع المؤلف أن يبرهن لنا على ان « التيار الثاني » يؤلف بالفعل اتجاها واحدا . لننظر الى الصورة التي رسمها لهذا التيار ، فلا نرى فيها أيا من فرقه المذكورة ، باستثناء شيء من ملامح المعتزلة بعد اخضاعها لعملية رتوش عصرية . يقول الكاتب : « ولقد أكد هذا التيار الثاني على مقولة العقل والحرية ، وعبر عن نشوء الفردية البورجوازية ، وعن الحاجة الى خلق سوق قومية ، وعلى ترشيد الانتاج والتوزيع . وكان ينضوي تحت جناحه اكبر مثقفي العصر والمبدعين من امثال النظام وابن المقفع والجاحظ » (ص ٧٠) . فأين الخوارج مثلا من هذا الكلام ، وقد عدهم الكاتب من التيار اياه ؟ . ثم في حديثه عن التيار الاول يعدد ثلاثة ملامح رئيسية : موقف من الملكية يتراوح بين التكافل الاجتماعي ونزع الملكية الخاصة ، مساواة المراة بالرجل ، التركيز على اهمية العقل . وبعد أن يشير الى اشتراك التيارين ، الاول والثاني ، في التزامهما بمبدا العقل

وفي جعله اساسا راسخا في رؤيتهما ، يتناول في تتمة حديثه هذين التيارين دون تفريق . اذن ، من ناحية أخذ فرعا من التيار الثاني (المعتزلة)وعممه على كامل التيار ، ثم استند الى اشتراك التيارين في احد ملامح الفرع المذكور ،ليجعل من التيارين (بالاحرى من جميع التيارات المعارضة) تيارا واحدا . كممثلين لهذا التيار المشترك (أو « المختلط ») عدَّ ابن المقفع واخوان الصفا وابا العلاء المعري والقرامطة وصدر الدين الشيرازي وابن سينا (ص ٥٢ ــ ٧٦) . ثم عدّ النظام وابا نواس ، وابن المقفع وشمل مع ابي نواس ابي تمام والمتنبي في دراسته عن النظام ، وذلك باعتبارهم من الشخصيات القلائل الذين صاغوا عصرهم وواجهوا الفكر السلفي وعبروا عن المجتمع الراسمالي الجديد . هذا ، رغم اختلاف اتجاه النظام عن اتجاه ابي نواس وابن المقفع ، ورغم ان ابا تمام والمتنبي هما بشكل أو باخر من مثقفي السلطة .

على سبيل المثال بدا له من « باب برزويه » في كتاب « كليلة ودمنة» « أثر المجتمع التجاري في صياغة فكر ابن المقفع ، وفي مضمون هذا الفكر» وتجلت له « دينامية المجتمع التجاري الصناعي التي تهدف الى تنظيم المجتمع عقلانيا في مواجهة الطابع اللاهوتي الجبري لفكر الطبقة الاقطاعية العسكرية ، وفي مواجهة الفوضى الاقتصادية التي تخلقها » . وعبر ذلك النص بالنسبة له « عن اتجاه المجتمع التجاري الى توحيد السوق القومي وجعل النقود الوسيلة الوحيدة في التعامل الاقتصادي ، والارتفاع بها الى مستوى القوة الاساسية التي تنظم العلاقات الاجتماعية ، بدلا من القيود الطبقية والعرقية التي كان يقوم عليها المجتمع الذي تحكمه الطبقة الاقطاعية العسكرية » (ص ٧٣) . بغض النظر عن أن ابن المقفع ترجم الكتاب فقط أو أضاف للترجمة شيئا من عندياته ، فان من قرأ كليلة ودمنة يعلم تماما أن باب برزويه اخلاقي زهدي بحت ولا يحتوي البتة على اي شيء مما يستنتجه غالب هلسا .

هكذا بدت لدى الكاتب جميع أطراف المعارضة الاسلامية معبرة عن القوة التجارية الصناعية ، وبدا المجتمع العربي الاسلامي قاب قوسين

أو أدنى من الرأسمالية . وهذه صورة مغلوطة عن واقع ذلك العصر . صحيح أن الجدل كان لحقبة من الزمن محتدما بين أنصار العقل وأنصار النقل أو بين القدريين والجبريين ، لكننا لا نستطيع ان نقول ببساطة ان هؤلاء او اولئك كانوا على صعيد الفكر والواقع اكثر تمثيلا لطبقة التجار أو النشاط التجاري ، بل اننا نشك في أن تكون الدولة الاستبدادية قد وجدت معارضة ضمن الطبقة التجارية اكثر مما لدى الطبقات الشعبية الاخرى الاقل عقلانية والاكثر جبرية . ولا ننسى أن ثلاثة خلفاء متلاحقين على الدولة العباسية ، هم المأمون والمعتصم والواثق (١٩٧ — ٢٣٢ هـ ، ٨١٣ — ٨٤٧ م) كانوا على مذهب المعتزلة ، دون أن ينزع ذلك عن هذه الدولة الطبيعة الاستبدادية ودون أن يمنحها طبيعة رأسمالية(٤) .

الاساس الاجتماعي الاقتصادي :

ما قصة « توحيد السوق القومية » ، هذا الذي يذكره الكاتب ويعيد ؟. لقد كانت « السوق القومية » موحدة دون حاجة الى مساعي التجار ، لأن ما يجزيء السوق هي الحدود بين الدول أو الامارات أو الاقطاعات . وليس صعبا اكتشاف مصدر هذا التصور لدى هلسا ، انه النظام الاقطاعي الاوربي ؛ حيث كان كل اقطاعي يعتبر ملكيته وحدة اقتصادية منفصلة عن الملكيات (الاقطاعات) الاخرى ، رغم انتمائها الى دولة واحدة (ملك أو قيصر واحد) . في النظام الشرقي لم تكن مثل هذه الحدود قائمة بين الوحدات الاقتصادية (من قرى ومدن وولايات) . فكان التاجر البغدادي مثلا يستطيع ان يصل ببضاعته الى بيزنطة ومدن ايطاليا كما الى الهند والصين وحتى الى جزر الواق (اليابان) ، فكيف لا يصل الى البصرة ودمشق والقاهرة والقيروان(٥) . يتأكد لنا ذلك من قراءة اي

(٤) لا تفوت الكاتب هذه الحقيقة ، انما لا يتأثر رأيه بها . انظر ص ٥٢ .

(٥) « فكان التجار المسلمون حوالي القرن الرابع للهجرة يجوبون الاقطار برا وبحرا ، ينقلون التجارة من بلد الى بلد ..... كأنهم هم وحدهم تجار الارض » . جرجي زيدان ، تاريخ التمدن الاسلامي ، المجلد الثاني ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٧ ،

كتاب تراثي يأتي على ذكر التجارة والتجار ، بل ان الامر واضح حتى في الادب الشعبي (الف ليلة وليلة مثلا) . لا ، لم تكن هناك عوائق مانعة لانتقال الاشخاص والبضائع والاموال بين أجزاء الدولة العربية الاسلامية ، سوى ما يطرأ من ظروف غير عادية وغير دائمة : حروب ، لصوص وقطاع طرق ، مصادرات . أما المكوس (التي كثيرا ما هاجمها مثقفو السلطة والمعارضة على حد سواء) فكانت محتملة لا تمنع التجارة : ٥ر٢ أو ٥ أو ١٠ ٪(٦) . ويمكن القول ، أنه حتى أبان الحروب ما كانت التجارة تتوقف بالضرورة ، بل تصعب وترتفع كلفتها . غير أن الكاتب ، بما أنه اعتبر النظام الاقتصادي الاسلامي اقطاعيا ، وأن هذا مرتبط في ذهنه (بحكم ثقافته) بالاقطاع الاوربي ولا مركزية التشرذمية ، فقد افترض بالقياس الى ذلك الاقطاع أن اقتصاد وسوق الدولة العربية الاسلامية مجزأين أيضا ، رغم المركزية الشديدة نسبيا لهذه الدولة ، وافترض أن قوى المعارضة كانت تريد توحيد هذا الاقتصاد وهذه السوق . مع ذلك نوافق الكاتب على ان التجارة تضررت أشد الضرر بتفتت الدولة العربية الاسلامية . لكن هذه الحالة الاقتصادية التجارية لم تكن لتجد بين أبناء الفكر العربي الاسلامي من يتبناها ، لا في اليسار ولا في اليمين .

بذلك نكون قد انتقلنا الى البحث في الاساس الاجتماعي الاقتصادي الجبرية الاسلامية ، كما عرضه الكاتب . يرى غالب هلسا ، مستندا الى

→

ص ٥٥٩ . ونقرأ لدى رودنسون : « كما ان اتساع نطاق الدولة ، وشمولها مناطق كانت مستقلة من قبل بعضها عن بعض ، أعطيا التجارة سوقا ضخمة ، وأدخلا جديدا من السلع المتنوعة في دارة اقتصادية مشتركة » . المصدر المذكور ، ص ٧٢ .

(٦) « وأمرتهم أن يضيفوا الاموال بعضها الى بعض بالقيمة ، ثم يؤخذ من المسلمين ربع العشر ومن أهل الذمة نصف العشر ومن أهل الحرب العشر ... » . كتاب الخراج لابي يوسف ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٣٩٦ هـ ، ص ١٤٣ . انظر بخصوص المكوس أيضا : كتاب الاموال لابي عبيد القاسم بن سلام ، تحقيق محمد خليل هراس ، مكتبة الكليات الازهرية ودار الفكر ، القاهرة (ط ٣) ١٩٨١ ، ص ٤٦٩ – ٤٧٤ .

مكسيم رودنسون ، ان مجتمع مكة فقد روابطه القبلية وتحول الهيكل القبلي الى هيكل اقتصادي ، حتى قبل قيام الدعوة الاسلامية (انظر ص ٣٧ وكذلك ص ٥٠/٥١) . «كانت مكة قبل الاسلام مركزا تجاريا هاما» ، وتستثمر رؤوس اموالها بالتجارة والقروض بالفائدة (وفق ما يسميه «ويبر » بالاسلوب العقلاني)» (ص ٥٠) . هذا صحيح ، لكنه — برأيي — لايعني بالضرورة الفقدان النهائي للروابط القبلية والعشائرية . بهذا الخصوص تبدو نظرية ابن خلدون أصح من رأي رودنسون ، اذ ان الانقسام الطبقي الحاد حدث ضمن المجتمع ككل ، وليس بذات الحدة ضمن كل قبيلة وعشيرة . بالتالي يمكن للانتماء الطبقي ان يتطابق في حالات مع الانتماء القبلي أو العشائري ، كما يمكن في حالات أن يتعايش الوضع الطبقي مع العصبية القبلية (او العشائرية) . ولا ننسى أن العصبية الهاشمية حتى النبي قبل الهجرة من قريش وتجارها ، بل ان العصبيات القبلية والعشائرية والاقوامية استمرت بهذه القوة أو تلك في الدولة الاسلامية (القيسية واليمنية في الدولة الاموية ، العروبية والشعوبية في الدولة العباسية ، البربرية والملوكية في الدولة الفاطمية الخ) ، وما زالت آثارها باقية حتى يومنا هذا في هذا المكان أو ذاك من العالم العربي . من ناحية أخرى نستذكر أن الكاتب يؤكد هنا على عقلانية تجار قريش ، وكان قبلئذ (ص ١٤) قد وصم البورجوازية العربية الحالية باللاعقلانية ، دون أن يفسر هذه الطبيعة المتعارضة بين تجار السلف وتجار الحاضر .

ويرى الكاتب ان الاسلام مر بمرحلتين ، وهي الفترة المكية ، « عندما كان غالبية أنصار الدعوة الجديدة من المستضعفين والفقراء » . « وأما المرحلة الثانية فهي المرحلة التي تلت هجرة النبي الى المدينة ، وفيها « أصبح الاسلام دين الدولة ودستورها . وقد استمد الكثير من تعاليمه من منطق مكة التجاري ، ورؤيتها ، وبهذا أصبح ممثلا لطبقات أوسع من تلك التي كان يمثلها في المرحلة الاولى . فأوجد مجالا لوجود ونمو طبقة الأثرياء ، ومنح المجتمع بما يسمح بذلك ، ولكنه لم ينس حق الطبقات المعدمة فخصص جزءا من بيت المال الصدقات ، وبعد دخول مكة تكون

شبه حلف بين دعاة الدين الجديد ودولة مكة » (ص ٤٩) . ويذكر الكاتب اربعة اسباب ودواع عملية لهذا الحلف(٧) ، جميعها خارجي وغائي ، ولا تبدو لنا مقنعة الا بالقدر الذي تعني فيه : تحالف النحن الاسلامية ضد الغير اللا اسلامي في أزمنة الخطر القائم أو القادم ، أي أولوية الصراع المصيري ضد الخارج على الصراع الطبقي في الداخل . اما بخصوص تقسيم الكاتب للدعوة المحمدية الى مراحل ، فنحن أميل الى رأي طيب تيزيني(٨) ، الذي يعتبر صلح الحديبية هو نقطة الانعطاف بين المرحلتين .

برأي الكاتب استمر التوازن بين الطبقتين الاسلاميتين حتى نهاية خلافة عمر (ص ٣٦) . والصحيح هو أن الخليفة عثمان لم يتخل منذ البداية عن هــذه السياسة التوازنية التي تميز الطبقــة الوسطى (أو الوسط السياسي)(٩) ــ بلغتنا المعاصرة ــ ، بل في الفترة الثانيــة من خلافته . وهذا واضح من حجج معارضيه(١٠) . ثم يشير الكاتب الى أن الطبقة التجارية ازدادت ثراء منذ خلافة عثمان ، لكنها تحولت « الى شراء الاقطاعيات الواسعة والجواري والعبيد بدلا من تحويلها الى تجارة أوسع أو الى الصناعة » ، وأنها ، « رغم نشاطها الواسع والاموال الهائلة التي كانت تملكها ، خاصة في فترة الخلافة العباسية ، لم تتمكن من الاستيلاء

(٧) هي : ١ ــ الصراع الدموي مع اليهود ، وهم ملاك عقاريون كبار . ٢ ــ الصراع العنيف المرتقب مع الحضارة الزراعية في اليمن . ٣ ــ التخوف من انتفاضات عرب الصحراء ضد الخضوع للحضارة التجارية . ٤ ــ التطلع الى الاستيلاء على ممتلكات الدولتين الرومانية والفارسية . (انظر ص ٤٩) .

(٨) مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، دار دمشق ، ١٩٧١ ، ص ١٦٠.

(٩) ممن استخدم هذه المصطلحات : أحمد عباس صالح ، اليمين واليسار في الاسلام ، المؤسسة العربيــة ، بيروت ١٩٧٢ . وكذلك محمود اسماعيل ، قضايا في التاريخ الاسلامي ، دار العودة ببيروت ومكتبة مدبولي بالقاهرة ١٩٧٤ .

(١٠) الخوارج مثلا يتولون الخليفة عثمان (٦٤٤ ــ ٦٥٦ م) ست سنين من خلافته ويكفرونه الست الاخرى . انظر : الكامل لابي العباس المبرد ، باب الخوارج ، دار الحكمة بدمشق (د.ت) ، ص ٢٢ ، ٥١ .

على السلطة السياسية ، أو أن توجد وضعا تتمكن فيه من النمو المؤدي الى قيام صناعة حقيقية واسعة » (ص ٥٢) . بالمقابل وجد الكاتب ، « أن الارستقراطية العربية ، سواء تلك التي استقرت في الاقطار المفتوحة أو تلك التي انتشرت أيام عثمان بن عفان قد تحولت الى طبقة اقطاعيـة عسكرية في غالبيتها ، وانها في مسارها التاريخي كونت الفئة الحاكمة ، ثم توسعت أيام العباسيين وضمت اليها فئات أخرى من أرستقراطيات الشعوب الاخرى التي كانت تضمها الدولة العربية » (ن.ص) . هـذه الطبقة الاقطاعية الحربية هي التي « غلبت الاتجاهات الجبرية في الفكر ، وفن الشعر المبتذل ، وحاربت بعنف كل فكر متقدم . وكان ذلك تعبيرا عن وضعها كطبقة طفيلية ، غير منتجة ، مهمتها الاساسية الحرب واللهو » (ص ٥٣) .

هذه رؤية خاصة لتطور البنية الطبقية في المجتمع العربي الاسلامي خلال القرنين الاولين ، سنناقشها في اطار استعراضنا لما يلي من آراء غالب هلسا . كسمير امين ونايف بلوز(١١) وغيرهما لم يتجاوز الكاتب عقدة المسائل في التطور الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع العربي الوسيط ، فتساءل : ما الذي حال دون قيام مجتمع راسمالي صناعي ، مع أن الشروط الضرورية لذلك قد توافرت في المجتمع العربي ، خاصة في فترة الحكم العباسي ، كما لم تتوافر في اي مجتمع سابق في التاريخ ؟. « فلقد تواجد تراكم راسمالي ضخم ، لم تعرفه اية دولة اخرى قبـل ذلك . يضاف الى ذلك توجيه رأس المال الى الانتاج البضاعي الكبير . وكان هذا الانتاج يوزع على تجار الجملة الذين يوزعونه بدورهم على التجار الصغار . وكذلك استخدام النقد في التبادل التجاري وعلى أوسع نطاق ، كما ان

(١١) نايف بلوز : بعض الملامح الحضارية للاقطاعية الشرقية في ظل الخلافة العربية ، في مجلة : دراسات عربية ، عدد تشرين الثاني ١٩٧٢ ، ص ٩ ـ ١٠ . سمير امين : الامـة العربية ـ القوميـة وصراع الطبقات ، ترجمة كميل داغر ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٥٥ ، ١٧٠ ، ١٧٣ . التطور اللامتكافىء ، ترجمة برهان غليون ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٣٠ ، ٤٣ ، ٤٧ .

ريع الارض كان يدفع للمالكين نقدا ، كما توفرت كميات كبيرة من النقد المتداول بين ايدي الافراد والسلطة ، مما يزيد من الاستهلاك » (ص ٥٣) .

ان المرء ليعجب من هذه اللهفة التاريخانية الطوباوية المثقفاتية العربية الى نظام اجتماعي اقتصادي أزالت معايشتنا الحاضرة عنه كل زخرف وبريق المجتمع الانساني المنشود . مع ذلك ، لو فرضنا ان هذا التوصيف للواقع التاريخي صحيحا دون مبالغة ، فانه — برأيي — ليس كافيا لأن يتبعه بالضرورة مجتمع رأسمالي صناعي ، وذلك لأسباب تتعلق بعلاقات الانتاج والتبادل كما تتعلق بقوى الانتاج المادية والبشرية . فازدهار التجارة وتراكم رؤوس الاموال وازدياد حصة الانتاج السلعي والتعامل النقدي ، كل هذه ظروف جزئية يمكن ان تتوفر في غير (ما قبل) النظام الراسمالي (لدى كنعانيي الساحل الشامي ثم الساحل التونسي مثلا قبل العرب المسلمين) . باختصار شديد ، لا بد من سيادة الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، والانتاج السلعي الواسع ، وقوة العمل المعدمة المأجورة . وهذه لم تتحقق في المجتمع العربي الوسيط ، بل ولم يناد بها اي فريق فكري أو سياسي من ذلك المجتمع .

كذلك لا يقنعنا غالب هلسا باحتمال الراسمالية الصناعية في العصر العربي الوسيط لمجرد وجود مواقف وآراء متشابهة مع اوروبا الغربية قبيل الراسمالية . يقول : « ان التاكيد على الانسان كجسد هو تعبير عن بداية احساس الانسان بنفسه كفرد متمايز عن مطلقات الجماعة — القبيلة ، البلدة ، الطبقة الخ .... قادر على ان يشرع لذاته ، وان يكون في موقف البطولة الفردية القادرة على أن تحرك العالم ، وان يحس بجسده من خلال استغراق حسي في اللحظة المعاشة ... هذه المعطيات تتشابه في خطوطها العريضة مع النظرة للانسان كفرد في مرحلة نشوء البورجوازية الاوروبية » (ص ١٩٠) . كما يقول : « ولا اعتقد انه يغيب عن ذهن القارىء دلالة هاتين المسألتين : التجريب والشك وصلتهما الوثيقة بمقولة العقل عند النظام ، ودلالتهما على رؤية جديدة بزغت عند العرب في القرن الهجري الثاني تتصل ببدايات مجتمع جديد لم تعرفه الانسانية من قبل .

ولا شك أن المطلع على الفكر الغربي في عصر النهضة وبداية الثورة الصناعية سوف يجد بذور أفكار مونتسكيو ، فرانسيس بيكون ، ديكارت وغيرهم ، تؤكد على أن : الشك مبدأ اليقين » (ص ٢٠٣) . هذه المواقف والآراء انسانوية (هومانية) وليست بورجوازية حصرا ، حتى أن أصحابها (مثل النظام وابن المقفع وأبي نواس) كانوا ضد القيم النفعية الانانية المعروفة لدى البورجوازية (انظر ص ٩٧ لدى الكاتب). ثم أن التشابهات ممكنة ، لأن البشرية تراكم — حيثما أمكن — التجارب والمعارف ؛ ومن المعلوم أن أوروبا استفادت من الحضارة الاسلامية . بالاضافة الى أن المواقف والآراء العربية المذكورة لم تكن عامة ، ولم تستطع فرض نفسها على وعي الجماهير . فكما يقول الكاتب ، « ... منذ ذلك الحين وحتى الآن ما زال فكر المعتزلة يعتبر هرطقة ينبغي مقاومتها » (ص ١٧١) . والموقف العام أشد عداوة تجاه الثوريين والتنويريين ممن سموا مجانا وزنادقة وباطنية ، مثل بشار بن برد وابن المقفع واخوان الصفا .

نعود بعد هذا لنتابع غالب هلسا ، وهو يجيب على تساؤله ماحال دون قيام رأسمالية صناعية في المجتمع العربي الاسلامي ، مستندا — كما يصرح (انظر ص ٥٣) — إلى رودنسون وطيب تيزيني والى آراء متناثرة لماركس وانغلز . من الاسباب يذكرها :

أولا : « لقد كانت مراكز الحضارة الرئيسية في الدولة الاسلامية تعتمد في زراعتها على الانهار ، مثل العراق ومصر . وكان ذلك يستلزم على الدوام وجود حكومة مركزية قوية تنظم الري ، وتمنع الفيضانات ، وتنقي التربة من الملوحة ، وكان ذلك يستلزم مستوى حضاريا متقدما بالاضافة الى وجود حكومة قوية . ولهذا كان سقوط الحكومة المركزية يعني دمارا حضاريا وبشريا شاملا » (ص ٥٣) . « ولهذا السبب كان هجوم التتار على بغداد وتدمير الحكومة ... إيذانا بانهيار حضاري واقتصادي يكاد يكون شاملا » (ص ٥٤) . اذن ، كان للدولة وظيفة اقتصادية اساسية . وهذه الوظيفة تذكر عادة كعنصر من عناصر « نمط الانتاج الآسيوي » الذي قال به ماركس وانغلز . لكن الكاتب

كان قبل بضعة اسطر قد عبر عن رأي مناقض ، عندما وصف الطبقة الحاكمة في الدولة العربية الاسلامية بأنها « اقطاعية عسكرية » (ص ٥٢ ـ ٥٦ ،وانظر ايضا ص ٦٦) وأنها « طفيلية ، غير منتجة ، مهمتها الاساسية الحرب واللهو » (ص ٥٣) .

في الحقيقة يتحدث الكاتب عن « نمط الانتاج الآسيوي » في دراسته عن « حلم المدينة الفاضلة » (ص ٥٩ ـ ٨٤) . لكن ، لايبدو انه يعتبر ، لا مجتمع مكة ولا المجتمع الاسلامي اللاحق ، خاضعا لهذا النمط الانتاجي، بل يشير اليه في اليمن قبل الاسلام ، يقول : « ومن خلال استرجاع تاريخ اليمن نجد ان الحضارة كانت تزدهر عندما تقوم حكومة مركزية قادرة ان تنظم الري ..؟ . « وفي حالة قيام حكومة مركزية كان النمط الآسيوي للانتاج هو الذي يسود » (ص ٨٠) . فنلاحظ أن الكاتب لم يطبق هذا المعيار على الدولة العربية الاسلامية . وهنا يتساءل المرء : اذا كان نمط الانتاج الآسيوي هو السائد في المجتمع العربي الزراعي قبل الاسلام ، فلماذا لم يسترجع الكاتب تاريخ يثرب (المدينة) الزراعية ، ثم كيف تحول ذلك المجتمع الى النظام الاقطاعي الحربي في عهد الدولتين الاموية والعباسية ؟ .. ثمة اشارة قد توحي بالاجابة على هذا السؤال . فمن بين الاسباب والدواعي العملية التي ادت الى تكوين شبه حلف بين دعاة الدين الجديد ودولة مكة يذكر الكاتب : « ان الدولة الاسلامية الفتية كانت مقبلة على صراع عنيف وحاد مع الحضارة الزراعية في اليمن والمناطق الزراعية الاخرى في الجزيرة » (ص ٤٩) . اذا كان المقصود بذلك هو النمط الآسيوي ، فان النمط الاقطاعي هو ايضا حضارة زراعية ثم اذا كان هذا هو المقصود ، فهل الصراع المتوقع هو صراع بين الدولة المستحدثة وبقايا نمط الانتاج الآسيوي ؟ او : بين بذرة النظام الاقطاعي العسكري وبقايا النمط الآسيوي ؟ ربما نعم ، وربما لا ! .

بعدئذ يستعرض الكاتب ـ استنادا الى ماركس وانغلز ـ سمات هذا النمط (ص ٨٠ / ٨١) ، فنراها مماثلة الى حد بعيد للسمات التي رآها ماركس في المشاعة التي قام على ارضيتها مفهومه لنمط

الانتاج الآسيوي(١٢)) . هي إذن سمات المجتمع البدائي الذي افرز المجتمع الحضاري « الآسيوي » ، وليست سمات هذا المجتمع الحضاري بالذات(١٣)) . ومما يدعم رأينا وصف غالب هلسا لحياة الانسان في الوحدة (المشاعة) الزراعية الآسيوية بقوله : « فان يعمل طيلة عمره ليأكل ، وكان محروما من كل متع الحياة الأخرى(١٤) » (ص ٨٢) . هذه تمثل حياة الانسان البدائي ، ولاتنطبق على المجتمع اليمني القديم. فقد كان ذلك المجتمع يحوز على فائض منتج (يساوي فائض عمل) ، والا لما استطاع اقامة حضارة ، ولما سمي « اليمن السعيد » . وقد كان ذلك المجتمع طبقيا ، رغم عدم وجود ملكية فردية للارض ، اذ سادت فيه الحيازة الخاصة التي تنوب في النمط الآسيوي عن الملكية الخاصة في النمط الاقطاعي والرأسمالي ، وتقوم بدورها ووظيفتها المعروفين في المجتمعات الطبقية .

ثانيا : « ولكن هذه الحكومة لم تكن تيسر نشوء صناعة متطورة ، فان حروبها المستمرة واستغراقها في البذخ ، ومصادرتها لكثير من الثروات ، كان يحول الى حد كبير دون توجيه رأس المال التجاري الى الصناعة ، ويحول دون بناء طرق آمنة تيسر انتقال التجارة والافراد ، ولذا لم تنشأ سوق قومية » (ص ٥٤) . نلاحظ هنا أن الكاتب كان قبل قليل قد أعاد السبب الى قصور الطبقة التجارية نفسها (انظر ص ٥٢) ، كما انه بين قبلا أن الطبقة المسيطرة في مكة الجاهلية كانت تجارية ربوية

(١٢) كارل ماركس : الاشكال السابقة للانتاج الراسمالي ، في : نمط الانتاج الآسيوي في فكر ماركس وانجلز ، ترجمة بوعلي ياسين ، دار الحوار باللاذقية ، ص ٩٧-١٥٤ .

(١٣) سوء الفهم هذا سبق ان وقع فيه موريس غودولييه : الماركسية امام مشكلة ماقبل الراسمالية ، في : حول نمط الانتاج الآسيوي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الحقيقة ، بيروت ١٩٧٢ ، انظر مثلا ص ٢٣٤ - ٢٣٥ ، حيث اعتبر النمط الآسيوي مرحلة انتقالية من البدائية نحو الحضارة .

(١٤) يبدو ان الكاتب نسي المتعة الجنسية التي كانت في ذلك الزمن اكثر توافرا من الازمان التالية ، بما فيها العصر الحديث .

(انظر ص ٥٠) ، لكنه غفل ـ كما يبدو ـ عن أن ابناء هذه الطبقةهم الذين سيطروا ، مبدئيا في خلافة عثمان ثم مع بداية الحكم الاموي ، على الدولة الاسلامية ، وكونوا قيادة الطبقة التي اسماها الكاتب « اقطاعية حربية او عسكرية » . لا شك في أن تجار مكة الجاهلية اصبحوا فيما بعد ارستقراطية حاكمة ، وتمايزوا عن عامة الطبقة التجارية في الدولة العربية الاسلامية . لكن طبقة اهل الدولة لم تكن ولم تصبح ضد التجار ، بل العكس هو الصحيح ، ليس بسبب الاصل التجاري لاغلب هذه الارستقراطية ، بل بسبب طبيعة الاقتصاد والتجارة في ذلك الزمان حيث كان ابناء طبقة الدولة هم افضل الزبائن (١٥) ، ثم أن المصادرات كانت تصيب عادة ذوي الثروات الفاحشة من اهل الدولة انفسهم قبل التجار ، وتصيب في المقام الاول الاموال المكنوزة . وحكايات التجار لم ترو فقط عن العسف شبه القدري الذي كان يلاقيه هؤلاء من السلطة الاقطاعية (انظر ص ٥٤)،بل ايضا واكثر من ذلك عن الثراء «اليانصيبي» الذي كانوا يجنونه من المتاجرة مع رجال ونساء الدولة (راجع الف ليلة وليلة) .

ثالثا : ان « التمايز الطبقي والتميز العرقي اللذين سادا هذه المرحلة بالاضافة الى عوامل اخرى ادتا الى ثورات عنيفة وواسعة النطاق بين الفلاحين وعبيد الارض ، والاعراب ، والعجم ... وقد كانت الارض في تلك الفترة مملوكة ، في الغالب ، لاناس يعيشون في المدن الكبرى ويتلقون ريعها نقدا من الاجراء الذين يعملون فيها . ولهذا كانت هذه الثورات تقتطع جزءا كبيرا من رأس المال الذي يمكن ان يتحول الى الصناعة » (ص ٥٤) . ونحن نقول ، لاشك بوجود التمايز الطبقي في ذلك المجتمع، وبضخامة تكاليف الثورات وقمعها ، اما الملكية فقد كان لها ـ كما سبق الحديث ـ طبيعة مختلفة جذريا عما يرى الكاتب وعما هي عليه الان . فحق الرقبة (الملكية) كانت للمجتمع ممثلة بالسلطان الذي كان يعطي

---

(١٥) سبق لابن الازرق « المتوفى ٨٩٦ هـ » ان قال : « الدولة هي السوق الاعظم لنفاق كل شيء » . بدائع السلك في طبائع الملك ، تحقيق علي سامي النجار ، الجزء الثاني ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ٣٢٢ .

حق التصرف (الحيازة) لمن يشاء ، وخاصة من حاشيته . بالتالي كان فضل القيمة الاجتماعي يذهب القسم الاكبر منه الى الدولة واهلها ، وهذه كانت بحكم وظيفتها الاقتصادية تعيد استثمار جزء منه في الري والزراعة وكذلك في التجارة والحرفة (ولم يكن هناك « صناعة » بالمعنى العلمي الحديث لهذه العبارة) . فوظيفة اعادة استثمار فضل قيمة العمل الاجتماعي لم تكن محصورة بالتجار في الدولة العربية الاسلامية ، بل هي منوطة ـ بحكم طبيعة نمط الانتاج ـ في المقام الاول بالدولة واهل الدولة وبالدرجة الثانية بالتجار .

رابعا : « الحاجة الى قيام جهاز حكومي بالغ الضخامة والتكلفة (تقتضيه طبيعة الانتاج الزراعي في بلدان شرقية)،كما يقول رودنسون. وتقتضيه ايضا الحاجة الملحة الى السيطرة على دولة واسعة كثيرة القلاقل والاضطرابات ، والى ادارة مالية ضخمة » (ص ٥٤) . ولم يوضح الكاتب ماقصده بـ « طبيعة الانتاج الزراعي في بلدان شرقية عديدة من قوة تقليدية للدولة »(١٦) ، هذا يعني انه ذكر عنصرا من نمط الانتاج (وهو دور الدولة) ، انما دون أن يحدد طبيعته بالكامل ، معترضا في نفس الوقت على كل من النظريتين السائدتين ، سواء التي تعتبر نمط الانتاج العربي الاسلامي اقطاعيا ام التي تعتبره آسيويا(١٧) . هكذاتهرب رودنسون من تحديد نمط الانتاج السائد ، بحجة تعدد انماط الانتاج ، أما هنا ، ورغم استناده الى رودنسون ، فكان ـ كما راينا ـ قدوصف الطبقة الحاكمة بانها « اقطاعية حربية » . لذلك نستغرب استشهاده برودنسون ، مع هذا الخلاف في التصور .

بالارتباط مع ذلك يمكن ان نورد سببا هاما لم يذكره الكاتب في هذا السياق ، ولكن يمكن استخلاصه من الدراسة الخامسة ، وهو ـ كما يظن الكاتب ـ القاعدة العريضة للنظام الجبري الاستبدادي ، « إن الفئات الحاكمة قد اعتمدت على قاعدة عريضة من المزارعين في مجتمع

---

(١٦) المصدر المذكور سابقا ص ١٠٧ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٠٨ ـ ١٢١ ، وخاصة ص ١١٩ .

زراعي يعيش في ظروف تخلف تقني . حيث حياة الانسان تحكمها قوى الطبيعة التي لا سيطرة له عليها . كما تحميها جماعات محاربة كانت الحرب تدر عليها رزقاً واسعاً . وبهذا اصبح تكريس الامر الواقع ، اي الفكر الجبري ، هو الايديولوجية التي تعبر عن مصالح هذه الطبقة » (ص ١٧٢) . بذلك يستكمل الكاتب تصوره للهيكل الطبقي للمجتمع العربي الاسلامي . وهنا نتساءل ، من يقصد بالمزارعين : الفلاحين أم الحائزين ؟. لكنه في السبب الثالث كان قد عد الفلاحين بين الطبقات الثائرة ، في حين يعتبر هو الحائزين اقطاعيين ، والاقطاعيون ليسوا قاعدة عريضة . كذلك لانعلم من عنى بالجماعات المحاربة : البدو أم جميع المقاتلين ؟ لكنه عد الاعراب منذ قليل بين اصحاب الثورات ، وباستخدامه لعبارة « الجماعات المحاربة » حال دون معرفتنا بالهوية الطبقية للمحاربين لذلك نقول ، انه لم يكن للدولة الاستبدادية قاعدة شعبية عريضة ، من المزارعين او المحاربين . ربما امكننا في المرحلة الاولى ، مرحلة البداية الديموقراطية ، اعتبار جميع المسلمين ـ من حيث الامكانية ـ مجاهدين متطوعين ، تدر عليهم الفتوحات رزقاً واسعاً بفضل الغنائم من الاعداء. وفي المرحلة التالية ، مرحلة الحروب الاهلية ، كان يتمكن لعامة المسلمين ان يقاتلوا مع هذا النموذج وذاك من الدولة والسلطان ، وذلك بحسب ظروفهم ومصالحهم ، وبحسب العصبية التي تحركهم ، اصبح للدولة جيشها المحترف المرتزق وفقدت من جهة ، كما تخلت من جهة اخرى ، الى حد متزايد عن قاعدتها الشعبية المقاتلة (عصبيتها الأصلية) . هذا الجيش هو المكلف حقاً ، وبهذا الجيش اصبح السلطان اقدر على اتباع السياسة التي يريدها (الاستبداد) وعلى مقاومة الارادة العامة وبالتالي التقدم . مثل هذا التطور يعد قانوناً بحسب نظرية ابن خلدون ، غير ان ابن خلدون لم يكن للاسف من بين المفكرين الذين استند اليهم الكاتب .

خامساً : « كثافة السكان النسبية التي كانت مصدراً ليد عاملة رخيصة ووفيرة ، لا تدفع كثيراً الى البحث عن تحسينات تقنية » (ص ٥٤) . هذا راي مأخوذ عن رودنسون ، وفيه يتجلى تأثير الواقع

الراسمالي الغربي على تفكير الكاتب . ففي ذلك الزمان لم يكن التقدم التقني في المرونة المعاصرة التي تسمح بالمفاضلة والاستعاضة الارادية بين الآلة وقوة العمل . وبعبارة اخرى ، العلم والتقنية لم يظهرا على السطح وقتذاك باعتبارهما عنصراً من عناصر الانتاج الى جانب الأرض وقوة العمل والراسمال . وما معنى عبارة « رخيصة » هنا ، بالشكل المطلق ، أي ما لم تكن ثمة امكانية للمقارنة : رخيصة ، بالنسبة لماذا ؟ . ثم اذا كانت اليد العاملة وفيرة ، فمن أين تعيش ؟ وإذا كانت تعيش ، فهناك من يعيلها او يقدر ان يعيلها ، وهذا يعني انتاجية عالية في المجتمع، اي وجود فائض منتج عال . هذه النظرة الى الماضي بعيون الحاضر نجدها لدى هلسا مرة أخرى ، عندما يتحدث عن توفر شروط مادية وفكرية ، يرتبط الكثير منها بالتحسين التقني ، وعندما يظن « أن معظم الذين قاموا بهذه المجهودات كانوا أناساً مستبعدين من دائرة السلطةالاقطاعية العسكرية ، او ممن لا ترضى عنهم هذه السلطة اطلاقاً » (ص ٥٥/ ٥٦) . يقول هذا دون أن يعطي مثالاً واحداً ، ودون ان يسمي أيا من اولئك المساهمين في التقدم التقني الذين اضطهدتهم السلطة . ونحن نعلم أنه كان لتلك السلطة مصلحة في تقريب العلماء والاستعانة بأمهر الحرفيين (ما لم يكونوا معادين لها سياسياً) ، وذلك من أجل وجاهتها ورفاهها . كذلك يتجلى تأثير الحاضر في خلق الوهم حول التقدم التقني وقتذاك بقول الكاتب « أن إذلاله (يقصد : الانسان) بالعمل اليدوي قد شارف على النهاية ، وفي الافق القريب تتحدد ملامح الحياة التي تقوم فيها الآلة مقام الجهد العضلي وتفسح للانسان المجال لان يعمل العمل الوحيد الذي يتفق معه : العمل العقلي والاستمتاع بالحياة » (ص ١٨٨) . فهذا سابق لأوانه يصح على عصرنا ، لا على ذلك العصر .

وفي نفس الوقت متناقض مع ماسبق ، حديث الكاتب عن « ظروف تخلف تقني » (ص ١٧٢) . تخلف عمن أو عن ماذا ؟ عن الحاضر ؟ . هذه مقارنة لا تجوز في هذا المقام .

وعلى اية حال ، لا نرى القضية كامنة في معرفة اسباب عدم قيام رأسمالية في القرون الوسطى الاسلامية ، بل ان طرحها هكذا من

الاساس لا يستحق العناء . ربما كان الاولى أن نتساءل : لماذا لم تقم اشتراكية في ذلك المجتمع . ما يستحق العناء فعلا هو البحث عن أسباب توقف التقدم او اسباب التراجع الحضاري للمجتمع العربي الاسلامي ، خصوصاً منذ القرن الثاني عشر . في كل الاحوال ، بعد اطلاعنا على التركيبة الاجتماعية الاقتصادية للدولة العربية الاسلامية ، حتى كما عرضها غالب هلسا نفسه ، لا تتشابه مع التركيبة الحالية ، وبالتالي لا نوافق الكاتب على ان التركيبة القديمة ثبتت حتى الآن . فالتشكيلة العربية الحاضرة هي ، دون أدنى شك ، رأسمالية متخلفة تابعة .

صورة الجنة والنمط الآسيوي :

بخصوص بحثه الطريف « حلم المدينة الفاضلة » يعلن غالب هلسا عن فرصته باكتشاف جديد في التاريخ العربي الاسلامي ، وهو ان صورة الجنة تقود الى النمط الآسيوي للانتاج (ص ٧) . ويرى في مكان آخر ان هذه الصورة « تستمد ملامحها من صورة عهد ذهبي انقضى منذ عهد بعيد ، واستقر في الضمير الشعبي » (ص ٤٩) . كمثال على ذلك العهد ذكر الكاتب اليمن القديم بوحداته (يقصد : مشاعاته) الزراعية (انظر ص ٨٠) . هنا نتساءل : لماذا ذهب الكاتب الى اليمن كي يعرفنا الى الماضي الذي استمد منه المسلمون تصورهم للجنة ؟ لماذا لم يبق في مكة والمدينة ليرى النظام الاجتماعي الذي ساد قبل النظام الذي ثار عليه الاسلام ؟ فهذا النظام القديم في مكة والمدينة هو الاولى بأن يستوحي منه اولئك الناس صورة الجنة . يبرر الكاتب ذلك بـ « أن سكان مكة القدماء وسكان المدينة تعود أصولهم الى اليمن » (ص ٧٩)

على اية حال ، عندما يرسم الكاتب ملامح العهد الذهبي المذكور ، لا نجد فيه شيئاً من الذهبية : « ان الانسان الذي كان يعيش في تلك الوحدة (يقصد : المشاعة) كان دون شك اقل شقاء من عبيد مكة وفقرائها ... ولكنه في الوقت ذاته لم يكن سعيداً . كان يعمل طيلة عمره ليأكل فقط ،وكان محروماً من كل متع الحياة الاخرى » ص (٨٢) . ثم تبين أن العهد الذهبي المقصود ليس مجتمع نمط الانتاج الآسيوي بذاته

بل الفردوس المفقود ، ذلك الفردوس الذي تختزنه البشرية في ذاكرتها لعصر ذهبي مضى ، والذي يعيش بالامكان في وسط تماسات عالمنا (انظر ص ٦٠) . هكذا يعيد الكاتب صورة الجنة الى حلم انساني يتلخص « في قيام مجتمع تلغى فيه الملكية الفردية ، ويزول فيه بالتالي المجتمع الطبقي ، وتستعيد الجماعة الانسانية وحدتها وانسجامها اللذين حطمهما الصراع الاجتماعي والسياسي . وفي مثل هذا المجتمع ينتفي التضاد بين الانسان والطبيعة » (ص ٥٩/٦٠) .

هل يعني هذا ان الكاتب غير رأيه : مرة يرى أن صورة الجنة تعود الى النمط الآسيوي للانتاج ، وفي مرة اخرى يجدها تعبيراً عن الحلم الانساني بالمدينة الفاضلة ؟ . — لا ، لم يغير الكاتب رأيه ، وهو يزيل هذا التعارض بمفهوم وجودي عن السعادة . فالسعادة ، بمفهومه ، ليست هي اللحظة الماشة » بل ، « يتم اكتشافها عند استرجاع ذكرى تلك اللحظة في ساعات البؤس » (ص ٨٢) . هذا لا يعني ان اللحظة المستحضرة من الماضي في الذاكرة سعيدة حقاً ، فاستعادة الماضي « تتم على أساس انتقائي ، أي اننا نستعيد تلك الملامح التي تشكل اعتراضنا على بؤس الحاضر » (ص ٨٣) ، وتزداد اسطورة العصر الذهبي بريقاً ، « كلما اوغل الانسان في بؤس الواقع » ، لدرجة ان الانسان يعيد صياغة ملامح هذا الماضي ، والضمير الشعبي « يعيد صياغة مضمونها لتعبر عن احتجاج الحاضر ، وتصبغ في الوقت ذاته حلم المستقبل ، لان الماضي يفقد صلابته ليصبح مستقبلا تشكله الرغبات والاحلام والآمال » . وبذلك « تتحول الاسطورة الى ايديولوجيا » (ص ٨٣) .

بهذا الفهم لا توجد سعادة على الاطلاق ، ونحن لا نستعيد لحظة سعادة ماضية ، بل نجتر وهم سعادة متخيلة . إنه فهم عبثي ، يبين تأثر الكاتب بالفكر الوجودي . اما بمفهومي فالسعادة هي الشعور المرافق لتلبية حاجة عند المرء ، اذا كانت الحاجة ملحة والتلبية غير ميسرة . هنا ارى التفريق بين السعادة بذاتها (السعادة الموضوعية فحسب) ، اي السعادة غير الواعية ، والسعادة بذاتها ولذاتها (السعادة الموضوعية الذاتية) . اي السعادة الواعية . هذا يعني ، اننا قد نعيش السعادة

ولا نعرف وقتها أنها السعادة ، بل بعدئذ من خلال معرفة الشيء بضده . مثال ذلك حنين المهاجر الى وطنه الاصلي . ولكن اذا عاد هذا المهاجر الى وطنه ، الا يشعر بالسعادة عند وصوله ؟ ـ بالتأكيد . وسأعطي مثالا يبين ثلاث حالات من السعادة : (١) نشعر بالسعادة ونحن ننتظر الحبيب . هذه حالة سعادة سابقة على الحدث ، هي سعادة معنوية (نفسية) وتخيلية . (٢) ونكون سعداء ونحن نلتقي بالحبيب . هذه حالة سعادة متزامنة مع الحدث ، هي سعادة حسية معنوية وواقعية ، سعادة حقيقية . (٣) ونشعر بالسعادة كلما تذكرنا لقاءنا بالحبيب . هذه حالة سعادة لاحقة بالحدث . وهي لذلك معنوية تخيلية ايضاً ، وبالتالي غير حقيقية ، مثلها مثل الحالة الاولى ، مع فارق أنها متخيلة على اساس واقعي . هذه الحالة (الثالثة) أقرب من سابقتيها الى أن تعبر عن مفهوم غالب هلسا عن السعادة . في الحقيقة لا تعبر تماماً عنه ، الا اذا افترضنا أن الحدث لم يكن سعيداً ، وان الشخص المعني قام باستحضاره ذهنياً بعد أن ألبسه ثوب السعادة . وانا ارى ان هذا مستحيل . فلو فرضنا أننا عشنا على الدوام مع الحبيب ، فعندئذ لن لن نشعر بالسعادة ذاتياً ، لأن حاجتنا ملباة دون الحاح ويسر ، لن نعي كم كنا سعداء الا عند الابتعاد عن هذا الحبيب . وهذا ينطبق على حلم الجنة والمدينة الفاضلة والمجتمع المنشود وما الى ذلك من مصطلحات طوباوية ترمز الى مفهوم واحد في الجوهر .

نعود بعد هذا الى صورة الجنة الاسلامية ، لنتساءل : هل نستنتج من حديث الكاتب أن هذه الصورة يمكن أن تستمد من اي ماض ، وليس حتماً من نمط الانتاج الآسيوي السابق ؟ خاصة وأنها متخيلة دون أساس واقعي سابق ؟ أم أنها مستمدة من هذا النمط ، لانه بالصدفة كان ـ برأي الكاتب ـ سابقاً على المجتمع الملكي الذي ثار عليه الاسلام(١٨) ؟ من أجل الاجابة على هذه التساؤلات سنعيد مع الكاتب رسم بعض الملامح

(١٨) هناك مجتمعات لم تمر بمرحلة النمط الآسيوي للانتاج ، مثل المجتمعات الاوربية ، فهل لا تملك هذه تصورات عن الجنة ؟ .

في مجتمع النمط المذكور . السمة الرئيسية الاولى لهذا النمط يراها في « الملكية الجماعية للارض في كل وحدة زراعية » (يقصد : مشاعة). السمة الثانية هي « عدم وجود علاقة مباشرة بين افراد هذه الوحدة الزراعية والحكومة . اذ كان رئيس الوحدة يقوم بجمع الضرائب وارسالها للحكومة المركزية » . السمة الثالثة هي « أنه لم يكن في هذه الوحدة الزراعية فائض انتاجي يمهد لقيام طبقة تملك ولا تعمل ، وتستغل جهد الآخرين ، اذ ان كله كانت تستولي عليه الحكومة » (ص ٨٠) . ونجد سمة رابعة في قول الكاتب : « وفي هذه الوحدة الزراعية ، سواء في داخلها او في علاقاتها مع الوحدات الاخرى ، كانت هياكل الانتاج السلعي (يقصد الانتاج المادي(١٦)) تتميز بالثبات ، اذ لا يزيد الانتاج السلعي (يقصد : الانتاج المادي) من حاجة الوحدة الزراعية ، ولم يكن التبادل السلعي مع الوحدات الاخرى الا في أضيق نطاق ، وعلى اساس المقايضة ، مع استبعاد استعمال النقود الا في النادر جدا » (ص ٨١).

لقد المحنا سابقا الى ان الكاتب يخلط بين انتاجين : المشاعي البدائي ، والآسيوي . ومرد هذا الاختلاط هو انه يتحدث تحت اسم « النمط الآسيوي للانتاج » عن كيانين مترابطين ، ومع ذلك مختلفين جوهريا . يقول اولا ، ان نمط الانتاج الآسيوي يسود حيث تقوم حكومة مركزية ، وتزدهر الحضارة عندما تقدر هذه الحكومة على تنظيم الري (انظر ص ٨٠) . ثم عندما يأتي على تبيان سمات هذا النمط ، يحصر حديثه بالوحدات (المشاعات) الزراعية ، عازلا إياها عن الكيان الذي يضمها (وهو المجتمع) ، فتفقد بهذه الطريقة الى اصلها ، اي تصبح مشاعة بدائية . وهي لم تعد كذلك في النمط الآسيوي :

اولا ، لقد تكلمنا آنفا عن الحيازة كبديل عن الملكية . والحيازة كحق تصرف قد تكون من نصيب الاسرة او العشيرة او القرية او لاب من

---

(١٦) الانتاج السلعي هو انتاج القيم التبادلية ، اي المواد المخصصة للبيع (او المواد التجارية) ، وليس للاستهلاك الذاتي .

المتنفذين من اهل الدولة . ثانيا ، قد تكون العلاقة بين المشاعة والدولة مباشرة او غير مباشرة ، وقد يقوم رئيس المشاعة او غيره ، من اهل الدولة ، بجمع الضرائب وارسالها للحكومة . هو في الحقيقة لا يجمع الضرائب ، بل الخراج ، اي حصة الدولة كمالك من ريع الارض . ويمكن القول ، ان الخراج يتضمن الضريبة . ربما كان هذا القول هاماً من الناحية المحاسبية ، لكنه غير هام من الناحية الاقتصادية ، لأن استيفاء المالك ضريبة على ملكيته يشبه أخذ المال من جيب اليمين ووضعه في جيب الشمال (كما يقول المثل) . بالاضافة الى ان الدولة لا تأخذ فقط ، بل تعطي ايضا بحكم وظيفتها الاقتصادية المتمثلة في الاشغال العامة » (الري) . ثالثا ، ليس المعتمد عليه ان يكون او لا يكون احد يستغل احداً ضمن المشاعة ، بل ضمن كامل المجتمع . فالمجتمع الآسيوي هو اكثر من المشاعات الزراعية التي يحتويها ، كما انه مؤلف من فلاحين وغير فلاحين : من حرفيين وتجار وموظفين ... الخ . مثل المشاعة في ذلك الوقت كمثل الاسرة حاليا ، ففي الاسرة المعاصرة ليس هناك في العادة احد يستغل احداً ، اذ العلاقة ضمنها شيوعية (قل : مشاعية)، ومع ذلك فعلاقات المجتمع طبقية ، وجميع الاسر تخضع لهذه العلاقات. رابعا ، كيف امكن للكاتب ان يتحدث عن ثبات الانتاج المادي في المشاعة ، مع انه اكد وتشبث على التقدم الحضاري في النمط الذي يضم هذه المشاعة ومثيلاتها ، كما اكد على ان التقدم يزداد طردا مع قوة الحكومة وبالتالي قدرتها على زيادة الاستغلال ؟.

بناء عليه نرى ان صورة الجنة اقرب الى ان تكون مأخوذة عن المشاعية البدائية ، وليس من نمط الانتاج الآسيوي . فالعلاقات في ذلك المجتمع البدائي كانت اسروية ، ومازالت الاسر الحالية (بعلاقاتها) تذكر به . وعلى كل يلبي المجتمع المشاعي البدائي ما يريده الكاتب من «النزوع الانساني العميق لخلق انسجام داخل الجماعة الانسانية » (ص ٧٨)، كما يجري فيه « السعي الى تخطي العقبات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية » (ص ٧٩ ، انظر ايضا ص ٦٠) . ومع ذلك يتبقى

ما ينقص سعادة الانسان في ذلك المجتمع . فاذا كان التضاد بين الانسان والانسان معدوما فيه ، ففي المقابل يطغى فيه التضاد بين الانسان والطبيعة ، خلافا لما ظن الكاتب (انظر ص ٦٠) . أما المجتمع الذي ينتفي فيه كلا التضادين ، فيما بين البشر وما بين البشر والطبيعة فهو مجتمع البشر القرود . في هذا الكيان الاجتماعي لم يكن الانسان يحتاج الى العمل أو الى الملكية ، فالطبيعة تعيله كما تعيل الأم رضيعها . بالتالي لم يكن يحتاج الى استغلال جهود الآخرين أو النضال للتحرر من استغلال الآخرين . وانا شخصيا اظن ان الخطيئة الاصلية للانسان وخروجه من « الجنة » ترتبط ببداية وعيه الذاتي ككائن منفصل عن الطبيعة وصراعه معها : هي تباخلت عليه بما يسر بقاءه ، وهذا بدوره تمرد على قضائها واخذ بغطي النقص بقتل والتهام الحيوانات الاخرى وبتطويع الارض ، الى ان وصل الامر به الى قتل بني جنسه وتدمير ثرواته الطبيعية . هكذا بنى الانسان حضارة ولا حضارة دون صراع مع الطبيعة .

« العالم مادة وحركة » كتاب عميق وطريف ومثير فكريا ، تناول فيه غالب هلسا جوانب متنوعة هامة من الواقع والفكر العربي الاسلامي في القرنين الاولين ، وان ينقص البحث تقنيا بعض الاسلوب والاداة الاكاديميين ، وتغلب فيه المعرفة السياسية والفلسفية على المعرفة السوسيولوجية والاقتصادية التي كان يمكن استدراكها من اديب بثقافة غالب هلسا . نقول هذا رغم اختلافنا معه في بعض ما طرحه من آراء وتصورات ، ابتداء بالمنهج .

فهم الكاتب المجتمع العربي الاسلامي على انه اقطاعي عسكري ، جاء على اعقاب المجتمع التجاري الربوي في مكة ، الذي يعود في أصله الى مجتمع نمط آسيوي قام في اليمن القديم . لكنه لم يعرفنا على طريق التطور والانتقال هذه . وقد راى أن صورة الجنة لدى المسلمين مستمدة من ذلك النمط الآسيوي اليمني ، لكنه لم يميز جيدا بين الآسيوية والمشاعية البدائية ، كما اضعف من اهمية بحثه بفهمه العبثي

للسعادة . وبيّن الكاتب ان قيادة ذلك المجتمع القروسطي تبنت الفكر الجبري المناسب للحكم الاستبدادي ، بينما خرج مثقفو المعارضة بفكر عقلاني تحرري ، كي تتسلح به الجماهير في ثوراتها . برأيه كانت قوى المعارضة تسعى لإستلام السلطة واقامة مجتمع رأسمالي صناعي . غير أننا لم نرَ في علاقات وقوى الانتاج وقتذاك ما نتلمس منه ارهاصات لمجتمع بورجوازي قادم ، وان تشابهت احيانا بعض المظاهر الاقتصادية والمواقف الفكرية . في كل الاحوال لم يكن هذا التطابق بين الفكر والوضع الطبقي موجودا . ولم تكن المعارضة بهذا الاتفاق ، سواء من حيث الايديولوجيا أو البرنامج السياسي الاقتصادي أو حتى من حيث الوضع الطبقي . كذلك وجدنا ان الكاتب غير محق في اعتبار التشكيلةالاجتماعية الاقتصادية مازالت منذ ذلك العصر حتى الآن سائدة ؛ ووجدنا انه يبالغ في تأثير الفكر الجبري القروسطي على الوعي العربي العام في الزمن الحاضر .

* * *

المنهج النفسي في الدراسة الأدبية

د. عبدالنبي اصطيف

من الطبيعي ان تكون العلاقة بين علم النفس والادب وثيقة، وحسب الادب ان يكون منتجه الانسان، ومحوره الانسان، ومستهلكه الانسان، حتى يغري دارسه بالتفكير فيما يمكن ان يقدمه علم النفس من عون على دراسة جوانبه المختلفة.

(**) البحث فصل من كتاب بعنوان « الدراسة الادبية : طبيعتها ، اشكالها ، أبرز مناهجها » يصدر قريبا .

(*) عبد النبي اصطيف (دكتوراه في النقد المقارن ، جامعة اكسفورد) ، استاذ مشارك للنقد الحديث والادب المقارن في جامعة دمشق ، له عدد من المؤلفات الجامعية كان آخرها « في النقد الادبي العربي الحديث : مقدمات ـ مداخل ـ نصوص » ، الذي صدر عن جامعة دمشق في جزئين عام ١٩٩٠ ، فضلا عن مشاركاته ونشاطاته في مختلف المؤسسات التربوية والثقافية والاعلامية ، ومقالاته وبحوثه وترجماته المنشورة في الدوريات السورية والعربية والاوربية باللغتين العربية والانكليزية .

وعندما يعتقد هذا الدارس ان علم النفس يقدم المفاتيح الرئيسية لدراسة تجربة الابداع الادبي وتحليل جوانبها المختلفة ، يطبع هـذا العلم دراسته لمادته (التي هي الادب) بطابعه الخاص ، بل ربما تغدو دراسته صادرة في مجملها عن علم النفس ، تستلهم معطياته المختلفة ، وتتخذ منها ادوات في الشرح والتحليل والتفسير للتجربة الادبية ، وتحاكي طرائقه واجراءاته ، وتنطلق من مقدماته ، وتستند الى نتائجه ، وباختصار تجعله انموذجا تتحرك في تعاملها مع الادب في ضوء تعاليمه ، وتهتدي بهديها ، عندهـا يمكن ان نصف هـذه الطريقة في الدراسة ، بالمنهج النفسي في الدراسة الادبية .

ومما يجدر ذكره ان هذا المنهج قديم جداً قدم الادب نفسه ، وعلى الرغم من عدم كفايته في شرح الجانب الجمالي في الادب الا انه مفيد جدا في القاء اضواء ضرورية تيسر لنا فهم عدد من المسائل المتصلة بالعملية الادبية ، والتي ربما كان من ابرزها :

ـ عملية الابداع وآلياتها التي لا تزال حتى يومنا تحتفظ بهالة من الاسرار حولها(١) .

ـ عملية فهم النفس الانسانية كما تجلوها الآثار الادبية(٢) .

ـ عملية استقبال الآثار الادبيـة او ما يسمى عادة بسيكولوجيا الجمهـور(٣) .

وربما كان ذلك وراء عناية دارسي الادب بهذا المنهج منذ اقدم العصور فافلاطون يشرح عملية الابداع لدى الشعراء من خلال نظريته في الالهام وسلسلته التي تبدأ بالآلهة وتنتهي بالجمهور مرورا بربة الشعر والشاعر والراوي(٤) .

وهو يستبعد الشعراء من جمهوريته نتيجة اثارتهم للعواطف التي نسعى الى تغليب العقل عليها في مجتمعنا(٥) ، وارسطو عندما دافع عن الشعر بالحديث عن التطهير الذي تحدثه المأساة فينا ، باثارتها لعاطفتي الخوف والشفقة فينا(٦) ، كان يصدر عن معرفة ما بالنفس الانسانية ،

وابن قتيبة عندما سوغ بنية قصيدة المديح لدى العرب عمد الى ذلك استنادا الى أسس نفسية(٧) ، وكذا الشأن عند عبد القاهر الجرجاني الذي تناول بتفرد الوظيفة النفسية للاستعارة(٨) ، وعند فيليب سيدني الذي تحدث عن التأثير الاخلاقي للشعر ، وعند وردز ورث الذي تناول آلية الابداع الشعري ، وعند صموئيل كولريدج عندما ناقش نظريته في الخيال(٩) ، وغيرهم .

ولكن المنهج النفسي في الدراسة الادبية ارتبط في قرننا هذا بفرويد (١٨٥٦ — ١٩٣٩) ونظريته في التحليل النفسي الذي كان وراء جل ما ظهر من دراسات نفسية للادب في مختلف الثقافات في هذا القرن .

ومع ان هذا المنهج عانى باستمرار من سوء التطبيق نتيجة الحماس الشديد لنظريات فرويد (وخاصة عندما تحول الادب لدى بعض أتباعه الى سرير بروكروست احيانا ، او الى مجرد حافز لانتاج دراسات لا يفهمها الا المتخصصون بعلم النفس احيانا اخرى) ألا أننا لا نكاد نجد دارسا للادب لم يتأثر به في النظر في مادة درسه ، لانه يقدم وبحق مفاتيح هامة في فهم غوامض النص ويسمر في كثير من الاوقات قراءة ما بين السطور ، والوقوف على دلالات النصوص .

وعلى اي حال ، فان عرضا موجزا جدا لتصور فرويد للحياة النفسية الانسانية قمين بأن يكشف عن الامكانات الهائلة التي تتيحها لنا المعارف النفسية في دراسة الادب ونقده .

١ — فرويد والحياة النفسية :

ربما كان من اهم ما يميز نظرة فرويد الى النفس الانسانية المنزلة التي يبوئها للاشعور . ان معظم أفعالنا ، كما دلل على ذلك من خلال دراساته المتأنية لحالات عديدة ، تحفزه قوى نفسية لا نكاد نعرف عنها الا القليل ولا نتحكم بها اطلاقا . ومركز الثقل في الحياة النفسية الانسانية هو لاشعورها والمشكلة ان هذا اللاشعور ، أو اللاوعي ، لا يعرف الا من خلال تأثيره اللاحق في حياتنا ، وغالبا ما يكون ذلك بعد فوات الاوان .

والحقيقة ان العمليات الواعية تكون واعية لفترة قصيرة ترتد بعدها الى دائرة اللاوعي وعالمه المحوط بالاسرار . وبشكل عام ، يميز فرويد بين نوعين من اللاوعي : نوع يمكن تحويله بسهولة وبشروط انسانية الى وعي، وآخر يصعب ، وربما يستحيل تحويله الى وعي ، الا بقدرة هائلة تقرب من المعجزة ، ومما اخذ على فرويد افساحه مجالا رحبا للدافع الجنسي في اللاوعي الانساني ــ الامر الذي يرفضه كل من كارل يونغ والفرد ادلر .

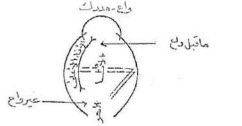
مهما كان الامر فان المرء يستطيع أن يميز ثلاث مناطق نفسية لدى فرويد هي :

آ ــ الهــو Id

ب ــ الأنــا Ego

جـ ــ الأنــا الأعلى Super Ego

ويمكن تبين صلاتها فيما بينها من خلال الرسم التوضيحي التالي(١٠) الذي ينسب لفرويد نفسه :



وكما يتبين من الرسم فان معظم الجهاز الذهني لدينا غير واع ، فالهو غير واع بكليته ، ولا يدخل في دائرة الوعي الا اجزاء محدودة من الانا والانا الاعلى .

منطقة الهو :

وهي مركز الثقل في حياتنا النفسية ، ومستودع الدافع الجنسي ، ومصدر كل الطاقات الحيوية الهائلة فينا . اما المبدأ الذي يحكمها فهو مبدأ اللذة ، اذ انها لا تعرف المنطق ، او القيم الاجتماعية ، او الضوابط الخلقية . فعلى سبيل المثال يمكن لمنطقة الهو ان تنطوي على دوافع متناقضة تتجاور دون اية مشكلة ، او تحييد بعضها لبعض ، وهي لا تبالي بالقوانين الاجتماعية أو الاخلاقية . حسبها ارضاء الغرائز دون حسبان للاعراف او المنطق حتى لو كان ذلك مدمراً في نهاية الامر ، فالدافع المهيمن فيها لا يهتم بسلامة الذات أو الآخرين لانها آخر ما يعنيه . ولذا فانه يمكن أن نصف الهو بأنه لا منطقي ، ولا اجتماعي ، ولا أخلاقي ، لانها اوصاف لا تدخل في حسبانه ابدا .

منطقة الأنــا :

لما كان الهو ينطوي على طاقات هائلة يمكن ، اذا ما اطلق عنانهــا ان تنتهي الى تدمير الذات ، كان لا بد لها من تنظيمها وتوجيهها على نحو يقره المجتمع ، وتباركه القيم الاخلاقية ، والانا هو المنظم الاول او الرقيب الاول على الهو الذي يسعى الى تنظيم الدوافع واطلاقها على نحو يسمح به الواقع ، ويرضى به المجتمع الانساني ، فيجنب بذلك صاحبها النهاية المدمرة التي يمكن ان تنتظره اذا ما تجاهــل الواقع والمجتمع ، والمبدأ الذي يسود منطقة الانا هو مبدأ الواقع ، فكل ما يسمح به هذا الواقع يمكن أن يلبى ، وما لا يقره من الدوافع يدفع بدرجات متفاوتة من القسر الى اعماق الهو ، وبالطبع فان هذا القسر اذا ما كان عنيفا يمكن أن يشكل من الرغبات التي يكبتهــا عقدا ربما تظهر آثارها في مراحــل لاحقة من حياة صاحبها .

وكما يتبين من الرسم التوضيحي فان الانا في جزء كبير منه غير واع ، والجزء الواعي منه هو ما ندعوه عادة بالعقل الواعي ، ووظيفته الاساسية هي القيام بدور الوسيط بين لا وعينا وعالمنا الخارجي ، بين الرغبات غير

المحدودة والمتنوعة التي تسعى الى التحقق والواقع الذي غالبا ما يسمح بالجزء الايسر الذي تقره ظروفه وشروطه .

منطقة الأنا الأعلى :

والانا الأعلى هو المنظم الثاني ، أو الرقيب الثاني ، على الهو وهو مستودع الضمير والمروءة والاخلاق ، وعلى الرغم من أنه عامة غير واع ، الا انه يمكن ان يشكل قوة هامة يستنجد بها المجتمع لحماية نفسه من الرغبات المدمرة لافراده والتي لا يستطيع الأنا وحده تدبرها ، وهو مكمن حافز الكمال الذي نجده لدى البعض منا ممن يسمون الى الاسمى في الحياة الانسانية ، ويمارس الانا الأعلى عمله من خلال الأنا ، أو مباشرة ، ليقف أمام اندفاع اللاوعي عندما لا يقره المجتمع ، وتجري تنميته من خلال الأسرة وعن طريق المربين وبمعادلي الثواب والعقاب : الثواب لما يعده المجتمع حسنا ، والعقاب لما يعده هذا المجتمع سيئا ، وهو على أي حال محكوم بمبدأ الاخلاق ، وكثيرا ما يؤدي ، اذا ما كان نشيطا بشكل خاص ، الى الاحساس بالذنب .

وصفوة القول ان الهو ، اذا ما انقدنا اليه تماما ، يمكن ان يحولنا الى حيوانات وان الانا الاعلى يجعلنا ملائكة أو مخلوقات متوافقة اجتماعيا بشكل تام ، اما الانا فهو الذي يحفظ علينا هويتنا الانسانية ويجعلنا في وضع متوازن ، والتوازن بين قوتي الهو والأنا الأعلى كان غاية فرويد الأساسية في تصوره للحياة النفسية الانسانية(١١) .

٢ ـ سبل استلهام :

عندما حُيِّيَ فرويد بأنه (مكتشف اللاوعي) بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده السبعين ، أنكر ذلك وقال :

« إن الشعراء والفلاسفة قبلي اكتشفوا اللاوعي وما اكتشفته هو المنهج العلمي لدراسة اللاوعي »(١٢) .

وهذا حق ، بل ان فرويد نفسه قد صدر في الكثير من انظاره المتصلة بالنفس الانسانية عن الاعمال الأدبية مثلما صدر عن دراسته الواسعة

للحالات الكثيرة لرضاه ، والسؤال الذي يتبادر الى ذهن المرء ماذا يمكن ان يقدمه علم النفس ، بعد الثورة الهائلة التي حققها على يد فرويد ومن تلاه ، من عون للدارس في مواجهته للتجربة الابداعية في الأدب ؟

يجمل اوستن وارين هذا العون في أربعة أمور هي :

آ ـ الدراسة النفسية للكاتب بوصفه نموذجاً وفرداً .

ب ـ دراسة عملية الابداع .

جـ ـ دراسة النماذج والقوانين النفسية التي توجد في الأعمال الأدبيــة .

د ـ دراسة آثار الأدب على قرائه(١٢) .

آ ـ الدراسة النفسية للكاتب بوصفه نموذجا وفردا :

الكاتب عضو متميز في المجتمع ، وعلى الرغم من ان الكتّاب عادة ليسوا اكثر الناس حساسية ، فانهم بالتأكيد من أكثر الناس تمكنا من ناحية التعبير عن أحاسيسهم ويعني هذا أنهم ، من بين مجموع الناس يوفرون مادة خصبة ـ هي مؤلفاتهم وكتاباتهم بشكل عام ـ للمحلّل النفسي من خلالها ان يسبر غور النفس الانسانية ويتقدم بنا خطوات على صعيد فهم ذواتنا ، وهو مقصد نباركه ونسعى لتعزيزه ، ذلك بأن فرويد مؤسس التحليل النفسي ينظر الى الكاتب نظرته الى عصابي عنيد يصون نفسه بواسطة العمل الابداعي من الانفجار ومن أي شفاء فعلي ايضا ، يقول فرويد :

« الفنان في الاصل ، رجل تحول عن الواقع لأنه لم يستطع ان يتلاءم مع مطلب نبذ الاشباع الغريزي ، كما وضع أولا ، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه ، غير انه وجد طريقا للعودة من عالم الخيال هذا الى الواقع ، وهو يصوغ في تهويمات ، بمواهبه الخاصة ، نوعا آخر من الواقع ، ثم يمنحهــا الناس تبريرا باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية ، وهكذا وبواسطة مسلك معين يغدو « الكاتب » فعلاً البطل او الملك او الخالق المفضل الذي رغب

في أن يكونه ، متجنبا بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي »(١٤) .

ويعلق وارين على ذلك قائلا :

« فالشاعر اذن حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع ، وبدلا من أن يغير شخصيته ينمي خيالاته وينشرها »(١٥) .

وما دمنا نجد في كثير من الأحيان ، انفسنا في هذه الخيالات ونتوحد مع ما تتضمنه من حالات ومواقف ، وبالتالي نحتفي بها ونقدرها ، فان الكاتب لن يجد اي حافز للنكوص عنها ، وسيستمر في انتاجها ، ليمضي المحللون النفسيون في اهتمامهم بها مادة ثمينة في دراستهم للكاتب بوصفه فرداً متميزاً من أفراد المجتمع ، وبوصفه نموذجا تنطبق اوضاعه على اوضاع الكثيرين من امثاله من المبدعين .

ب ــ دراسة عملية الإبداع :

دارس الادب لا يملك ، اذا ما فكر في اصول التجربة الابداعية في الأدب الا النص بين يديه ، وتفصيلات متفاوتة عن حياة منتجه ، كثيراً ما تخذله في فهم الآلية التي تمت من خلالها عملية الخلق ، وهو لذلك سيجد نفسه مضطرا من جانب ، منجذبا من جانب آخر ، الى الاستعانة بعلم النفس ليقدم له بعض المفاتيح في فهم عملية الابداع ، في فهم الحافز الداخلي او الخارجي عليها ، وفي توصيف ادوارها المختلفة ، وفي تبين وظيفة كل من العقــل الباطن ، او اللاواعي ، والعقــل الواعي في هذه العملية ، وفي تحديد الأوضاع النفسية المعززة لها ، او المثبطة لجانب من جوانبها ، وغير ذلك من الأمور .

والحقيقة أن علماء النفس لم يكتفوا بتأملاتهم النظرية حول آليات عملية الابداع في مختلف الفنون والعلوم ، ومن بينها الادب ، بل حاولوا كذلك القيام بدراسات ميدانية لهذه العملية في فن من الفنون ، أو حتى جنس من الأجناس الادبية ، ولنا في الدكتور مصطفى سويف الذي درس آلية الابداع في الشعر الغنائي ، وتلميذه الدكتور مصري عبــد الحميد

حنورة الذي درسها في المسرحية والرواية ، مثالان طيبان على ما يمكن ان تقدمه هذه الدراسات الميدانية من مساعدة في فهم عملية الابداع(١٦) .

* * *

جـ ــ دراسة النماذج والقوانين النفسية التي توجد في الأعمال الأدبيــة :

الانســان محور الادب ، ونحن في قراءتنا لأي نص أدبي رفيع نجد انفسنا وجها لوجه أمام فرد أو نموذج انساني يدخل الى عالمنا ، وسرعان ما نفكر في كيفية التعامل معه ومحاولة فهمه لادراك ابعاد سلوكه وتصرفاته ومواقفه وافكاره ومبادئه التي تتجلى لنا في العمل الادبي ، فعلى سبيل المثال ان أي قارىء لمسرحية « **أوديب ملكا** » لسوفوكليس ، أو رواية « **الجريمة والعقاب** » لدوستويفسكي ، أو قصيدة « **الطيف** » لتأبط شرا ، أو السيرة الذاتية الموسومة بـ « **الأيام** » لطه حسين ، أو غيرها من الآثار الادبية ، يجد نفسه مشغولا بالتفكير في شخصيات هذه الأعمال ، لماذا تصرفت على هذا النحو ، أو لماذا لم تتصرف على ذلك النحو ؟ لماذا اقدمت على ما اقدمت عليه ؟ لماذا وصلت من وصلت من الشخصيات الأخرى او قطعت من قطعت منها ؟ ما سر ما حققت من انجازات واسباب ما وقعت فيه من مآزق ؟ وغير ذلك من الأمور . وربما تعاطف مع بعضها ، وسخط على بعضها الآخر ، وتوحد مع بعضها الثالث . لقد غدت شخصيات كأوديب وانتيفون وراسكلينكوف وهاملت وتأبط شرا والشنفرى ودون كيخوته والصبي والعجوز البحار وبلوم وغيرها جزءا اساسيا من حياتنا ، بل إننا كثيرا ما نلجأ الى معرفتنا بها في تفهم من نواجهه من نماذج منها بين الناس ، ولذا فان علم النفس هو ملاذنا الافضل في التعامل مع هذه الشخصيات وفهمها حتى نفهم نماذجها في حياتنا من جهة ، وحتى نستوعب الأعمال الأدبية ونتذوقها ونستمتع بها على نحو افضل من جهة أخرى .

* * *

د ـ دراسة آثار الأدب على قرائه :

تظفر التجربة الابداعية في الادب بما تظفر به من اهتمام ودراسة لدى القارىء بسبب التأثير الجمالي وما فوق الجمالي الذي تتركه فيه ، ومثلما يساعد علم النفس في فهم عملية الابداع يمكنه كذلك أن يساعد في شرح عملية التلقي لدى القارىء : حافز القراءة لديه ، وتياراته ومثيراته ومعززاته ، وآلية الاستجابة ، وآفاق التوقعات الموجودة لديهومحدداتها ومدى تحقق هـذه التوقعات ، وما يخلفه ذلك كله من آثـار في حياته النفسية ، وسلوكه اليومي « ونظرته الى نفسه ، ومن حوله ، والى العالم من حوله وغير ذلك من الأمور التي يعنى بها الجانب المسمى بسيكولوجية الجمهور من علم النفس الأدبي . وربما يجدر بالمرء أن يشير الى ان العناية بالمتلقي في النقد المعاصر قد قادت الى تبلور اتجاه واضح فيه غدا يعرف في أوروبا الغربية بجماليات الاستقبال ، وفي العالم الانكلو ـ امريكي بنقد استجابات القارىء ـ هذا العنصر الفاعل في العملية الأدبية والذي دونه لا يتم تحقق هذه العملية ، اذ يستحيل دونه أن تتحول التجربة الفنية الى تجربة جمالية مؤثرة ، والأدب أدب بمقدار ما ينطوي عليه من هذه التجربة الجمالية التي تنتقل من خلال القارىء وحده من طور القوة الى طور الفعل .

وأكثر من هذا فقد غدتاستجابة المتلقي هذه موضع دراسة ميدانية يقوم بها دارسو الأدب ليتبينوا سبب اقبال جمهور القراء على عمل معين في سن معينة ، في ظرف معين ، وليحددوا العوامل المختلفة التي تؤثر في هذا الاقبال على هذا النحو أو ذاك ، وما لهذا التأثير من علاقة بجنس القارىء ، أو بجنس الادب ، أو بطول الأثر الأدبي وقصره ، أو بطريقة تقديمه أو بظروف هذا التقديم ، أو بالتسهيلات الموظفة في ذلك ، أو بطبيعة التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي لهذا الجمهور وغيرهـا من الأمـور (١٧) .

* * *

والحقيقة ان الوجه الثالث من وجـوه الاستعانة بعلم النفس هو الوجه الأكثر قربا من طبيعة الدراسة الأدبيـة التي تركز أساسا على

النص ، أما الوجوه الأخرى فهي أقرب الى أن تكون وجوها من وجوه تطبيقات علم النفس على فعاليات مختلفة من الفعاليات الانسانية المتميزة واللافتة للنظر أكثر من غيرها(١٨) ، ومهما كان مقدار العون المستمد من علم النفس في دراسة الادب فانه ينبغي الا يصرفنا عن حقيقة أن للتجربة الابداعية طبيعتها الخاصة بها التي لا تكون بدونها ادبا ولا ابداعا .

٣ ــ انموذج تطبيقي : دراسة نفسية لقصــة ((شمس صغيرة)) لزكريا تامــر :

أ ــ نص القصة :

((شمس صغيرة))(*)

كان ابو فهد عائدا الى البيت ، يمشي بخطا متباطئة ، مترنحا قليلا عبر ازقة ضيقة متعرجة ، تضيئها مصابيح صفراء متناثرة متباعدة .

وضايق ابا فهد الصمت المهيمن فيما حوله ، فبدا يغني بصــوت خفيض مترنما :

مسكين وحالي عدم

وكان الليل أوشك ان ينتصف ، وازداد ابو فهد غبطة ، وكان قد شرب ثلاثة اقداح من العرق ، وردد ثانية منتشيا :

مسكين وحالي عدم

وخيّل إليه ان صوته مفعم بعذوبة فائقة فقال لنفسه بصوت مرتفع « أنا مطرب » .

وتخيل ناسا ذوي أفواه مفتوحــة ، يلوحــون بأيديهم ويهتفون ويصفقون فضحك طويلا ثم أمال طربوشه الأحمر الى الخلف قليلا ، وعاد يغني ببهجة :

(*) زكريا تامر ، ربيع في الرماد ، ط ٢ ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ص (٤١ ــ ٥٠) .

مسكين وحالي عدم

وكان يرتدي شروالا رمادي اللون ، ويحيط خصره بحزام اصفر عتيق ، وعندما وصل الى تحت القنطرة حيث الظلمة أقوى من النور ، بوغت برؤية خروف صغير اسود ، يقف لصق الحائط ، ففتح فمهمذهوشا وقال لنفسه : أنا لست سكرانا انظر جيـد يا رجل . ماذا ترى ؟ هذا خروف . أين صاحبه ؟

وتطلع حوله فلم يجدا أحدا ، وكان الزقاق مقفرا تماما ، ثم حدق الى الخروف وقال لنفسه :هل انا سكران ؟

وضحك ضحكة خافتة ثم قال لنفسه : الله كريم ، لقد علم أن أبا فهد وأم فهد لم يأكلا لحما منذ أسبوع . واقترب ابو فهد من الخروف ، وحاول إجباره على المسير بدفعه الى الأمام غير انه رفض التحرك ، فامسك ابو فهد بقرنيه الصغيرين ، وجره منهما ، ولكن الخروف ظل متجمدا لصق الحائط ، فرمقه أبو فهد بغيظ ثم قال له : « سأحملك واحمل أيضا والدك وامك » .

وحمل ابو فهد الخروف ، ورفعه ووضعه على ظهره ممسكا قائمتيه الأماميتين بيديه ، ثم تابع مسيره معاودا الغناء ، وقد تضاعف فرحه ونشوته . ولكنه بعد قليل كف عن الغناء إذ احس ان الخروف يزداد ثقلا وطولا . وسمع على حين غرة صوتا يقول : « اتركني » .

فقطب ابو فهد جبينه ، وقال لنفسه : لعن الله السكر . وبعد لحظات سمع الصوت نفسه يقول : « اتركني .... انا لست خروفا » .

فارتعد أبو فهد ، ودفعه رعبه الى التشبث بالخروف . وتوقف عن السير . وقال الصوت مرة أخرى : « أنا ابن ملك الجان . اتركني وسأعطيك ما تريد » .

فلم يجب أبو فهد ، انما استانف السير بخطا متعجلة فقال الصوت: « سأعطيك سبع جرار ملأى بالذهب » وخيل الى أبي فهد أنه يسمع رنين قطع ذهبية تتساقط من مكان ما قريب ، وترتطم بالأرض .

فافلت الخروف ، واستدار وهو يوشك أن يهتف : « هات » .

ووجد نفسه وحيدا في الزقاق الضيق الطويل . ولم يعثر على الخروف وبقي متسمرا في مكانه هنيهات مرعوبا ثم تابع المسير مهرولا ، وحين وصل الى البيت ايقظ زوجته أم فهد من نومها ، واخبرها بما حدث ، فقالت : « نم انت سكران » .

« — لم أشرب سوى ثلاثة أقداح » .

« — انت تدوخ من قدح واحد » .

فشعر ابو فهد انه قد اهين ، فاجاب بتحد : «انا لا ادوخ اذا شربت برميلا من العرق » .

فلم تفه ام فهد بكلمة ، وراحت تتذكر الحكايات التي سمعتها وهي طفلة عن الجان ولهوهم .

وخلع ابو فهد ثيابه ، واطفأ المصباح الكهربائي ثم تمدد على الفراش بجانب زوجته ، وسحب اللحاف حتى ذقنه .

وقالت ام فهد فجأة : « كان عليك أن لا تتركه قبل أن يعطيك الذهب سلفا » .

فلم يجب ابو فهد ، واردفت ام فهد قائلة بحماسة : « اذهب غدا ، وامسكه ولا تتركه » .

فتثاءب ابو فهد متعبا حزينا ، وقال باعياء : « وكيف سأجده ؟ »

— « ستجده حتما تحت القنطرة . احضره الى البيت ولن نتركه إلا بعد أن يعطينا الذهب » .

— « لن أجده » .

— « الجان يعيشون في النهار تحت الأرض . وعندما يأتي الليل يصعدون الى سطح الأرض ويلهون حتى يقبل الفجر . واذا احبوا مكانا معينا ترددوا اليه باستمرار . ستجد الخروف تحت القنطرة » .

ومد أبو فهد يده الى صدرها ودسها بين ثدييها ، وتركها هناك دون حركة وقال : « سنصبح أغنياء » .

ــ « سنشتري بيتاً » .

ــ « بيتا له جنينة » .

ــ « وسنشتري راديو » .

ــ « راديو كبير » .

ــ « وغسالة » .

ــ « غسالة » .

ــ « لن نأكل برغلا » .

ــ « سنأكل خبزا أبيض » .

فضحكت أم فهد كطفلة بينما كان أبو فهد يتابع قائلا : « سأشتري لك ثوبا أحمر » .

وهمست أم فهد بلهجة عاتبة : « ثوبا واحدا فقط ؟ »

ــ « سأشتري لك مئة ثوب » .

وصمت أبو فهد لحظات ثم قال متسائلا : متى ستلدين ؟ .

ــ « بعد ثلاثة أشهر » .

ــ « سيكون صبيا » .

ــ « لن يتعذب مثلنا » .

ــ « لن يجوع » .

ــ « ستكون ملابسه نظيفة وجميلة » .

ــ « لن يبحث عن عمل » .

ــ « سيتعلم في المدارس » .

ــ « لن يطالبه صاحب البيت بالايجار » .

ــ « سيكون طبيبا حين يكبر » .

« أريد أن يكون محاميا » .

ــ سنسأله : اتريد ان تصير محاميا أو طبيبا ؟ .

والتصقت به بحنو ، واردفت متسائلة بلهجة ماكرة : « الن تتزوج مرة ثانية ؟ » .

فعض أذنها عضة خفيفة ، وقال : « لماذا اتزوج ؟ أنت أحسن نساء الارض » . ولاذا بالصمت ، يغمرهما فرح كبير هادىء ، ولكن ابا فهد اقدم بعد قليل على إبعاد اللحاف عن جسمه بحركة مباغتة ، فسألته ام فهد : « ما بك ؟ »

ــ « سأذهب الآن » .

ــ « الى اين ؟ »

ــ « سأجيء بالخروف » .

ــ « انتظر حتى ليلة الغد ، نم الآن » .

وترك الفراش بعجلة ، وأضاء المصباح الكهربائي المتدلي من السقف، وطفق يرتدي ملابسه .

ــ « قد لا تجده » .

ــ « سأجده » .

فقالت ام فهد وهي تساعده على لف خصره بالحزام الاصفر : « إياك وأن تتركه » واحس أبو فهد أنه مقدم على اقتحام مخاطرة ما . وهو سيكون بحاجة الى خنجره . وكان خنجرا محدودب النصل ذا لمعة كامدة .

وغادر البيت ، وانطلق مسرعا حتى وصل الى تحت القنطرة ،وغمرته الخيبة إذ لم يعثر على الخروف . وكان الزقاق خاويا ، ونوافذ البيوت المتناثرة على الجانبين مطفأة الانوار .

وقف ابو فهد منتظرا دون حركة ، مسندا ظهره الى الحائط . وتناهى الى سمعه بعد قليل ضجة تقترب ، وما لبث أن بدا رجل سكران يترنح مرتطما بجداري الزقاق بينما كان يهتف بصوت ممطوط : « هيه .. انا رجل » .

وحين اقترب من ابي فهد توقف عن السير ، وفتح عينيه محملقا بتعجب ودهشة ، وقال بصوت متعثر فرح : ماذا تفعل هنا ؟

ـ « امش » .

فقطب السكران جبينه مفكرا ثم تهلل وجهه فرحا وقال : « انا والله احب النساء ايضا . هل تنتظر ان ينام الزوج وتفتح لك المرأة الباب ؟ » .

وتضايق ابو فهد ، واحس بالاستياء ينمو في داخله بينما تابع السكران كلامه قائلا : « هل المرأة جميلة ؟ »

ـ « المرأة التي تنتظرها »

ـ « امش » .

ـ « ساكون شريكك » .

واشتد غضب ابي فهد ، فقد كان يخشى الا يظهر الخروف لان السكران موجود فقال بشراسة : « امش في طريقك والا كسرت راسك » . فتجشأ السكران ، وقال بلهجة دهشة : « انت تأمرني ؟ انت من انت ؟ »

وصمت لحظة ثم أردف قائلا : « تعال واكسر رأسي ، هيا » .

فقال ابو فهد : « اذهب واتركني . لا اريد أن أكسر رأسك » .

فقال السكران بسخط : « لا لا . تعال واكسر رأسي » . وتراجع قليلا الى الخلف ، وقال بصوت مرح : « سأجعلك غربالا » .

ودس السكران يده في جيب شرواله ، واخرج منه موس طويلة

النصل فسارع ابو فهد ، ومد يده الى حزامه منتضبا خنجره بينما كان السكران يدنو منه بحذر وسرعة .

ورفع أبو فهد خنجره الى اعلى ، واهوى به ، فتحرك السكران الى اليسار بشكل خاطف مفاجىء فلم يمسه الخنجر ، ودفع الموس في صدر ابي فهد هاتفا : « خذ » .

وسحب الموس من اللحم متراجعا الى الوراء بعض الشيء ، والتصق ابو فهد بالحائط الترابي ، ورفع الخنجر ثانية غير ان موس السكران طعنته مرة اخرى في الصدر ، وطعنته مرة ثالثة في الكتف اليمنى فتهدلت على الفور الذراع ، وافلتت الاصابع الخنجر فسقط ارضا .

وصاح السكران وهو يتواثب حوله : « خذ ... خذ » . وطعنه في خاصرته فشهق أبو فهد ، واحس بالضعف يداهم ركبتيه ، فحاول أن يظل واقفا بثبات غير ان الموس كانت تطارد لحمه ، وتصطدم بـه وتمزقه دون هوادة .

وصاح السكران : « خذ » .

وطعنه في بطنه ، فاندلقت الامعاء الى الخارج ، وضغط ابو فهد عليها بيديه وكانت حارة مرتعشة مبتلة ، وانزلق منهارا الى اسفل ، وارتمى على ظهره ، بينما كان السكران ينحني وهو واقف على مقربة منه ويسعل عدة مرات ويتقيأ ثم يركض مبتعدا .

وسمع ابو فهد الخروف يقول له : « سبع جرار من الذهب » .

وتساقط ذهب كثير ، وتوهج شمسا صفيرة ، ثم ابتدا صوتـه ينأى رويدا رويدا .

* * *

ب ـ الدراسة

« شمس صغيرة » او الحلم المدمر

« الظلم » ـ كما تقول العرب ـ ظلمات ، والفقر ـ دون ريب ـ يقع في أعمق دركاته ، لان الفقير ـ في معظم الاحيان ـ لا يد له في فقره او معاناته .

ان الفقر ـ فيما يبدو للفقير ـ قدره الذي إما ان يرضى به ، أو يثور عليه ، مصيره الذي إما أن يمقته ويفعم نفسه بالمرارة والحقد عليه ، أو ان يفر منه الى عالم الاحلام والخيال يستجلبه بمختلف السبل .

وعندما يكون الفقير بسيطا لا يملك الا الحلم يضيء به ظلمات حياته وهو ، شانه في ذلك شأن جميع البسطاء ، يمكن ان يقنع بشمس صغيرة يتمكن من خلال وجودها في حياته من الاستمرار فيها ، ولكن المجتمع قد يضن حتى بهذه الشمس ، فلا يملك الفقير الا ان يستجلبها بوسائل تقع في متناول يده وهكذا يعاقر اردأ انواع الخمر ، وما أن ينتشي قليلا حتى يعيش عالمه الجديد الذي يختلط فيه الواقع بالحلم ، تدغدغه شمس صغيرة خلقها خياله .

هذه هي حال ابي فهد في « شمس صغيرة » إنه مسكين وحاله عدم، لم يأكل وزوجه اللحم منذ اسبوع ، ليس له بيت ، فهو يعيش في بيت مستأجر يطالبه صاحبه بالإيجار دوما لانه يتاخر في ادائه ، وهذا البيت متواضع لا يرى الهواء والنور وليس فيه حديقة ، وصاحبه يعيش عالمه المغلق فيه حيث لا يصله بالعالم الخارجي حتى جهاز مذياع ، وزوجه مازالت تغسل الثياب بيديها ، وهما ياكلان الخبز الرخيص والبرغل (العز للرز والبرغل شنق نفسه) وغالبا ما يجوعان ويتعذبان ويرتديان الثياب الرثة غير النظيفة ، ويبدو أن ابا فهد عاطل عن العمل وانه يبحث عن فرصة عمل ما ولكن دون طائل ، وهو أمي مثل زوجه لم يدخلا المدارس .

والجميل أن القارىء يعرف كل هذا ليس من خلال راوي القصة ، وانما من خلال ما تشي به تداعيات ابي فهد وام فهد الحرة اذ ينتشيان بانتظار أمر شمسهما الصغيرة ـ جرار الذهب السبع التي سيفدي بها الخروف / الجني نفسه .

والواقع ان هذه الحال العدم هي التي تقود ابا فهد لحلمه الذي يقدمه زكريا تامر بكل وقائعه ، ويبث فيه حياة ساحرة وآسرة في آن

معا . والقارىء اذ يؤخذ بسحر هذا الحلم على يد الصانع الامهر ، لا يخامره ــ مثله في ذلك مثل أبي فهد وأم فهد فيما بعد ــ شك في ان ما رآه الرجل كان حقيقة فعلا ، وان أبا فهد لم يكن يحلم ابدا ، واكثر من هذا فان سكر هذا الاخير سرعان ما يتبدد تأثيره المعاكس في مصداقية ما حدث له عندما يربط القارىء بين ذخيرته من حكايا الجن وما رآه ابو فهد ، اما ايقاظ هذه الذخيرة فيكون على يد أم فهد وهي تتذكر الحكايات التي سمعتها هي طفلة عن الجان ولهوهم .

ان ام فهد التي تشارك زوجها في حالة العدم ، دون سكره بالطبع والذي ربمـا ينتقل اليهـا بالعدوى ، لا يسعها الا ان تعيش حلمه ــ بدليل هذا الواقع ايضا ، بل انها تتمسك به اكثر من صاحبه الذي عشناه معه بكل دقائقه . وهكذا تؤنب زوجها على فراره بين يديـه . واذ لا تملك أن تستبدل بدنانيره التي فرت من بنانه ، دنانير حقيقية(*)، فلم لا تذكي وقدة الامل في تحقق الحلم في الغد ، ولم لا تقنعه بان ذلك يدخل في دائرة الممكن . وعلى الرغم من ان ابا فهد قد صحا قليلا من خدر حلمه ؛ واقر الى حد ما باستحالة استعادته ثانية ، الا ان ام فهد تأمره اولا :

« اذهب غدا ، وامسكه ولا تتركه »

وتحاول اقناعه بثقة كبيرة بالنفس بجدوى المحاولة :

« ستجده حتما تحت القنطرة » .

ويصر ابو فهـد من جانبه ، اصرار العاجـز اليائس ، على عبث المحاولة :

« لن أجده » .

(*) اشارة الى بيت المتنبي :
وألقى الشرق منها في ثيابي   دنانيرا تفر من البنان
وجواب عضد الدولة لـه .

ولكنها تصر أيضا وتحدثه حديث العارف الخبير موحية له ضمنا بأن هذه الثقة تقوم على معرفة كبيرة بعالم الجن وطباعهم وعاداتهم وحتى نقاط ضعفهم ، وهكذا تمضي في الحديث :

« الجان يعيشون في النهار تحت الارض ، وعندما يأتي الليل يصعدون الى سطح الارض ويلهون حتى يقبل الفجر ، واذا احبوا مكانا معينا ترددوا اليه باستمرار ، ستجد الخروف تحت القنطرة » .

نعم سيجده ، ولم لا ، انها تحدثه وكأنها ستضعه له بيديها .

ويشكر أبو فهد محاولتها . فيدس يده بين ثدييها ، ليعلن لها أنه يطمئن لكل ما قالته ، ويسري الدفء والخدر من جديد الى أبي فهد اذ استعاد حلمه بفضل زوجه ، ويقاسمها ، اذ اتحدا جسما وروحا هذا الحلم الذي يعلن افتتاحه بثقة كبيرة تماثل ثقة أم فهد وهي على أي حال مستمدة منها :

« سنصبح أغنياء »

ويعيشان معا هذا الحلم ، وينسيان حالهما العدم ، ويعودان من جديد نفسيهما بعد أن تحررا من حالهما العدم ، وتتبدى أم فهد بكل صدق تفصح عن رغبة المرأة في الزينة (فهي لا تكتفي بثوب واحد) وفي الاعداد لمستقبل ابنها والتخطيط له ، بل والاصرار على بعض تفاصيله (سيكون طبيبا) وكذلك عن خوفها على زوجها الحبيب من أن تشاركها فيه أخرى (ألن تتزوج مرة ثانية) ويبين أبو فهد عن رجل بائس معذب ، ولكنه طيب محب لزوجه ، لا يفكر الا بسعادتها وسعادة الاسرة التي يبنيانها ، وهو لذلك معني بطمأنتها :

« لماذا أتزوج ؟ أنت أحسن نساء الارض » .

والحقيقة أن الرجل لا يبالغ ، فأم فهد بالنسبة له أحسن نساء الارض فعلا ، ويكفيها مؤهلا لذلك فهمها لآلامه وآماله ، لواقعه وحلمه، لحالة العدم وللشمس الصغيرة التي يحلم بها .

ويستولي الحلم على الزوجين ، يصبح هاجسا لافكاك منه الا بالقبض عليه ، وأسره ، ولا يستطيع ابو فهد الانتظار الى الغد ، يبعد اللحاف عن جسمه بحركة مباغتة ، وتفاجأ ام فهد بهذه الحركة ، ولكن انى للنار التي اوقدتها في نفسه ان تنطفىء الا باحضار الخروف وجراره، وهكذا يغادر ابو فهد فراشه للقبض على الحلم وأسره ، ولكن الاحساس بالخطر القادم يجعل أم فهد تحاول أن تصرفه عنه :

« انتظر حتى ليلة الغد »

« قد لا تجده »

ولكن أبا فهد مصمم ، ونفسه مملوءة بالثقة .

« ساجيء بالخروف »

« ساجده »

رغم انه هو الآخر يشاركها الاحساس بالخطر القادم :

« واحس ابو فهد انه مقدم على اقتحام مخاطرة ما ، وهو سيكون بحاجة الى خنجره . وكان خنجرا محدودب النصل ذا لمعة كامدة » .

ربما امارة عجز فيه .

ويمضي ابو فهد عائدا الى تحت القنطرة بسرعة حتى لا يفر الحلم منه . و لكن هذا الحلم ، ربما لارتباطه باللاشعور ، بالهو (Id) حيث لا يسود الا مبدا تحقيق الرغبات بغض النظر عن العواقب ، لا يمكن الا إن يكون مدمرا ان ما يحكمه هو الرغبة الجامحة التي لا يحد من جموحها الخطر ، او الواقع او المجتمع ، او اي شيء آخر .

والحلم من جهة اخرى ليس بحاجة الى حافز خارجي لتكون له القوة التدميرية ، انه يحمل في ذاته بذور الدمار ، ومن هنا تأتي نهاية ابي فهد على يد حالم آخر ، انتقل مثله الى هذا العالم عن طريق الخمر ، وعاش مثله حلما آخر :

« انا والله احب النساء ايضا » .

« هل المرأة جميلة » .

اضاءته لي شمس صغيرة أيضا . وكان يمكن أن ينتهي على يد أبي فهد ، أي النهاية المدمرة نفسها ، وربما سينتهي اليها في يوم آخر ، على يد حالم آخر ، غير أبي فهد ، ضحية الحلم ، الذي لا يكون بديلا عن الواقع ـ العدم .

حواشي المنهج النفسي
في الدراسة الادبية

(١) انظر على سبيل المثال كتاب د. مصطفى سويف ،
ـ الاسس النفسية للابداع الفني : في الشعر خاصة ، ط ٢ .
(دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩) ،
وكتب تلميذه د. مصري عبد الحميد حنورة :
ـ الاسس النفسية للابداع الفني في الرواية ، ط ١ ،
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩) ،
ـ الاسس النفسية للابداع الفني في المسرحية ، ط١ ،
(دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠) ،
ـ الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر المسرحي ، ط ١ ،
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦) .
د. يوسف ميخائيل اسعد ،
ـ سيكولوجية الابداع في الفن والادب ،
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦) .
د ب ، ي ، فرنون ،
ـ الابداع : نصوص مختارة ، ترجمة عبد الكريم ناصيف ،
(وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١) .
(٢) انظر د. عز الدين اسماعيل ،

التفسير الفني للادب ، ط ١ ،

(دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣ ؟)

(٣) انظر د. مصطفى سويف ،

« دراسات نفسية في تذوق الشعر » في كتابه ،

ـ دراسات نفسية في الفن ، ط ١

(مطبوعات القاهرة ، القاهرة ، ١٩٨٣) ، ص ص (٤١ ــ ٦١) .

(٤) انظر د. لويس عوض ،

نصوص النقد الادبي : اليونان ، الجزء الاول ،

(دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥) ، ص ص (١٨ ــ ٢٢) .

(٥) المرجع السابق ، ص (٦٩ ــ ٧٠)

(٦) انظر الفصل الرابع عشر من كتاب ارسطو فن الشعر في

Aristotlés Theory of Poetry and Fine Arts, translated and with critical notes by S. H. Butcher and a new introduction by John Gassner, 4th edition (Dover Publications Inc., New York. 1951).
PP. 49 - 53.

وهو يتضمن النصين اليوناني والانكليزي جنبا الى جنب . وقد ترجم الكتاب الى العربية في القرن العشرين اربعة هم د. عبد الرحمن بدوي (١٩٥٢) ، د. احسان عباس (١٩٥٣) وشكري عياد (١٩٦٧) و ابراهيم حمادة .

(٧) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر ، الجزء ١ ،
(دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢)

ص ص (٧٤ ــ ٧٦) .

(٨) انظر كمال ابو ديب ، « في الصورة الشعرية : الفاعلية الصوتية والفاعلية النفسية للصورة ــ دراسة في البنية » ، في كتابه ،

جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر ، ط ٢ ،

(دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨١) ، ص ص ١٩ ــ ٦٣ .

(٩) انظر Wilfred L. Guerin et al.
A Handbook of Critical Approaches to Literature
(Harper and Row, Publishers, New York, 1966). P. 85.

(١٠) انظر المرجع السابق ، ص (٨٨) .

(١١) من أجل مجموعة من الدراسات المهمة لتركة فرويد انظر :
Perry Meisel (ed.),
Freud : Collection of Critical Essays
(Prentic - Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J. 1981).

(١٢) انظر دراسة Lionel Trilling,
« Freud and Literature »,
في المرجع السابق ، ص (٩٥) .

(١٣) انظر رينيه ويليك واوستن وارين ، نظرية الادب ، ص (٨٣) .

(١٤) المرجع السابق ، ص (٨٤) .

(١٥) المرجع نفسه ، ص (٨٤) .

(١٦) سبقت الاشارة الى مؤلفاتها في الحاشية رقم (١) .

(١٧) من اجل الاطلاع على مجموعة من دراسات نقد استجابات القارىء انظر :
— Susan R. Suleiman and Inge Crosman, (eds).
The Reader In The Text
(Princeton University Press(Princetons, 1980);
— Jane P. Tompkins (ed.).
Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980).

وانظر ايضا الدراستين المتازتين :
— Robert C. Holub,
Reception Theory : A Critical Introduction
(Methuen, London, 1984);
— Elizabeth Freund,
The Return of the Reader - Response Criticism
(Methuen, London. 1987).

(١٨) انظر مايلي من الكتب والدراسات الجمية ففيها مؤشرات كافية على هذا العون :

— **Literature and Psychoanalysis : The Question of Reading : Otherwise, Yale Fench Studies,** nos. 55/56, 1977;

— Alan Roland, (ed.),
Psychoanalysis, Creativity and Literature: French-American Inquiry (Columbia University Press. New York, 1978);

— Geoffrey H. Hartman, (ed.),
Psychoanalysis and the Question of the Text (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978);

— Meredith Anne Skura,
The Literary Use of the Psychoanalytic Process (Yale University Press, New Haven and London, 1981);

— Edith Kurzweil and William Phillips (eds.).
Literature and Psychoanalysis
(Columbia University Press, New York, 1983);

— Elithabeth Wright,
Psychoanalytic Criticism : Theory in Practice
(Methuen, London 1984);

وانظر ايضا :

ساره كوفمان ، طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدي ،

ترجمة وجيه أسعد .

(وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٩) ففيه شرح واف للنظرية الفرويدية في الفن .

وكتاب المرحوم الدكتور سامي الدروبي ،

علم النفس والادب ، ط ٢ ،

(دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١) .

الذي ربما كان افضل مؤلف عربي في بابه ، وهو رسالته للدكتوراه .

✱ ✱ ✱

بعض ينابيع ابن الفارض

(١١٨١ — ١٢٣٤م)

يوسف سامي اليوسف

بداهة ، ما من شاعر كبير ، في اية ثقافة على الارض ، الا وهو مجذّر في اسلافه البعيدين او القريبين فهو ينبع من ينابيع وجودها سابق على وجوده بالضرورة . والذي لا ريب فيه ان الشعر الصوفي ، وهو الطارىء على حركة الشعر العربي .

— يوسف سامي اليوسف : باحث واديب من فلسطين ، يكتب في النقد الادبي وينشر في المجلات والجرائد المحلية والعربية . من اعماله : « مقالات في الشعر الجاهلي » ، « الشعر العربي ـ المعاصر » .

ما كان له ان ينبثق من الفراغ ، اذ الحق أن الثقافة العربية قد اشتقته من باطن مجراها الثري الطويل . ومما هو في حكم المحسوم ان الشعر الجاهلي يدشن مشروع التراث الشعري العربي ، منذ العصر الأموي وحتى عصور الانحطاط .

لامراء ، اذن ، في ان شعر ابن الفارض قد جاء مشروطا بالثقافة العربية كلها ، ولا سيما بحركتها الشعرية التي راحت تتطور خلال سبعة قرون كاملة ، على وجه الدقة ، بحيث كا نهذا الشاعر آخر الشعراء التراثيين العظام . وذلك يعني ، بايجاز ، ان « سلطان العاشقين » لم يكن الا خلفا لاسلاف كبار كثيرين ، شأنه في ذلك شأن المتنبي والمعري ، بل شأن كل شاعر عظيم ، ومادام الامر كذلك ، فان تكامل استمياء المرء لابن الفارض ، او لسواه من كبار الشعراء ، يتوقف ، الى حد ما ، على فهم الصلات العضوية التي تربطه بفحول اسلافه ، بحيث لا يرى الا بوصفه برهة نمو داخلي لحركة الشعر التراثية ، او الا من حيث هو نقطة على نسق طويل .

ومما هو جد بدهي ان مثل هذه الانابة بالفرع الى جذوره وبذوره ،

وهي شأن يتعذر انجازه بغير حاسة التاريخ وحدس الزمان ، لا تخرج عن كونها ضربا من ضروب النقد الادبي المقارن ، وهو ايقاع ثقافي ما برح موهونا في العالم العربي الراهن ، وذلك على الرغم من حقيقة فحواها أن النقد التراثي قد برع في مضمار الموازنة براعة لم تؤلف من قبل في اية ثقافة من الثقافات الغابرة .

والحقيقة ان ابن الفارض جد مدين لاسلافه من الشعراء ، ولا سيما الشريف الرضي والسهروردي وابن عربي . فابن الفارض قد تأخرظهوره في زمن الشعر التراثي . أن الشاعر كلما تأخر في الزمان اكثر كان أثر الاسلاف عليه اكبر . ولكن ما هو جدير بالتنبيه أن ابن الفارض — على الرغم من ضخامة ديوانه — هو شاعر اصيل مطبوع ، ولو ان اصالته ليست موضوع هذا البحث الذي لا يتحرى « السرقة » وانما التأثر . والتأثر حتم ، اذ ما كان للبشر ، في اي مكان او زمان ، الا ان يتعلم بعضهم من بعض .

اولا ـ موضوعات ابن الفـارض
وموضـوعات الشـعر الجـاهلي

لعل في ميسور اية قراءة لديوان ابن الفارض ان تلاحظ ما فحواه ان الكثير من الموضوعات التقليدية للشـعر الجاهلي تحضر فيه حضورا غزيرا لافتا للانتباه . وهذه قائمة وجيزة تحتوي على بعض من تلك الموضوعات البارزة :

١ ـ التفجع على الزمن المنصرم : وهذا هو الموضوع المركزي في الشعر الجاهلي ، ولا سيما في المطالع الطللية لقصائد ذلك الشعر . فليس من قبيل المبالغة أن يقال بأن معلقة امرىء القيس برمتها ليست سوى تذكر لزمن غابر ما عاد استرداده ميسورا على الاطلاق . وفي الحق ان الإيام السعيدة الخالية التي لم يبق منها سوى ذكراها هي صورة مبثوثة في مواضع كثيرة من شعر ابن الفارض . يقول الرجل :

تلك الليالي التي انفقت من عمري

مع الأحبة كانت كلها عرسا .

وعلى عادة الشعراء الجاهليين قاطبة ، فانه يواظب دوما على ربط تلك الازمنة بأماكن معينة ، كثيرا ما يصرّح بأنه قد سبق له أن قضى فيها اسعد ايامه المفقودة ، تماما كما فعل امروء القيس في المعلقة . ها هو ذا يقول :

واهاً ، على ذاك وما حوى

طيب المكان بغفلة الرقباء .

ايام ارتع في ميادين المنى

جذلا ، وارفل في ذيول حباء

يا هل لماضي عيشنا من عودة

يوما واسمحْ بعده ببقائي ؟

انك ههنا أمام المكان المزمّن ، ان صحت العبارة ، أقصد الموضع الذي رضخ لتصرم الزمان وفاعليته التدميرية ، وكذلك أمام الحنين الى استرداد ما دمره مرور الزمان . فموضوعة « هل تستماد أ » – التي تستهل بها موشحة ابن زهر الاشبيلي – هي واحدة من ابرزالموضوعاتفي الشعر التراثي كله . وهي ترافق هذا الشعر منذ نشوئه في القرن السادس وحتى انحطاطه في القرن الرابع عشر الميلادي .

٢ – موضوعة الفراق والبعد عن الاحباب ، والولاء للنائيات ، وثبات المحب على الحب ، وان بَعُد المكان والزمان : وهذه موضوعة من الموضوعاتالتقليدية للشعر التراثي كله تقريبا ، ولا سيما للشعر الجاهلي على وجه الحصر ، وهي في الوقت نفسه واحدة من ابرز الموضوعات في شعر ابن الفارض . والشواهد عليها في شعر امرىء القيس وشعر عنترة ، وسواهما اكثر من ان تحصى . اما شعر ابن الفارض فزاخربها ، ولكن حسبنا مثال او اثنان .

قال في التائيــة الصغرى :

سلام على تلك المعاهد من فتى

على حفظ عهد العــامريــة ما فتي .

وقال في اليائيـــة :

لم يرقني منزل بعــد النقــا

لا ، ولا مستحسن من بعد مي

دار خلد ، الم يدُر في خلدي

انه من يناى عنها يلق غي

حيث لا يرتجع الفائت وا

حسرتا ، أسقط ، حزنا ، في يدي .

وعلى اية حال ، فان موضوعة الفراق والبعاد والهجران . هي واحدة من الموضوعات المحورية في الشعر التراثي كله ، وهي سمة بارزة من سمات الشعور العربي منذ الجاهلية وحتى الساعة الراهنة ، اذ يسمك ان تتحراها في الغناء المعاصر . ولا مبالغة في القول بانها الموضوعة الاولى في شعر ابن الفارض .

٣ ــ العواذل الذين يلومون ، ولو عشقوا لما لاموا ، وكذلك الرقباء الذين يقفون حجر عثرة بين العاشق والمعشوق . وهذا موضوع جد متواتر في العصرين الجاهلي والاموي . وهو في الوقت نفسه شديد الحضور في شعر ابن الفارض . وكما فعل الشعراء قبله ، فقد وجد نفسه مضطرا للاخذ بمقولة « السر » أو كتمان السر ، وذلك بسبب الرقباء والعواذل، أو قل بسبب الحظر والتحريم . يقول الرجل :

ولقد خلوت مع الحبيب وبيننا

سر ارق من النسيم اذا سرى

ومما هو مشهور تماما أن الصوفية كلهم قد وضعوا مقولة السر في صلب مذهبهم الاعتقادي . ولاريب في أن الشعراء الجاهليين ، والأمويين بخاصة ، قد سبقوهم الى هذا المبدأ .

وثمة العديد من الموضوعات الاخرى التي ورثها ابن الفارض عن الجاهليين : ريح الصبا ، الطيف الذي يزور في النوم ، التلذذ بالعذاب الناشيء عن مكابدة الحب ، التذلل أمام المعشوق ، اليمام النائح على الأيك ، البرق الذي يهيج الذكرى . ولو امعنت في التفاصيل لوجدت الكثير مما هو مشترك بين ابن الفارض وبين اسلافه الجاهليين .

بيد أن ثمة أمراً جديراً بالتنويه قبل اختتام هذا الشطر الأول من البحث . فهناك قصيدتان متشابهتان ، تقع أولاهما في ديوان امرىء القيس وثانيتهما في ديوان ابن الفارض . ووجه التشابه الأول ان القصيدتين لاميتان وان لكلتيهما بحراً عروضياً واحداً وهذا هو مطلع قصيدة الملك الضليل :

الا عم صباحاً ، ايها الطلل البالي

وهل ينعمن من كان في العصر الخالي ؟

اما قصيدة ابن الفارض فتبدأ على نحو مغاير ، اذا اكتفينا بلحاء الامر . وأياً ما كان الشأن ، فهذا هو بيتها الاستهلالي :

ارى البعد لم يخطر سواكم على بالي

وإن قرّب الاخطار من جسدي البالي .

ولئن امتدت البصيرة الى العمق تبين لنا أن الشاعرين يدوران على مدار واحد . فمما هو جد ناصع أن امرأ القيس قد وضع الطلل البالي في البيت الاول من قصيدته ، أما ابن الفارض فوضع جسده بوصفه طللا باليا ، أو نائبا عن طلل بال في مطلع لاميته .

ثم ان ثمة خمسا من المفردات المشتركة في قافية كل من القصيدتين: هطال . خال . البالي . اوصالي . اوجالي . وهنا سوف يتبدى الامر وكأنه تنقيب عن المستدقات . ولم لا ؟ فالمستدقات بذور الوجود كله .

وقد جاء في قصيدة امرىء القيس قوله : « ديار لسلمى عافيات بذي خال » . وذو خال ههنا اسم لمكان بعينه . اما ابن الفارض فقد جعل « ذا الخال » لقبا لحبيب من الاحبة ، وذلك حين قال : « يكرر من ذكرى احاديث ذي الخال » . ثم ان سلمى التي يذكرها الملك الضليل في البيت الرابع من قصيدته ، قد ذكرها ابن الفارض مرة ، او أكثر ، ولكن ليس في لاميته هذه . بل في قصيدة عينية اخرى ، وذلك حين قال : « انار الغضا ضاءت ، وسلمى بذي الغضا ؟ » ولعل من الواضح ان « ذا الغضا » في هذا الموضع قد حل محل « ذي الخال » الذي ورد ذكره في لامية امرىء القيس .

والاجدر بالتنويه ان البنية العميقة للاميتين ، اقصد موضوعتهما الجوهرية او المركزية ، متماهية على نحو شديد الوضوح . فالمدار في المرتين هو الذكرى والفراق والبعاد والزمن المنصرم والمكان الذي أتلفه

التصرم وانقضاء السنين . فالابيات الثلاثة الاخيرة من لامية ابن الفارض تجعل من الجسد نفسه طللاً بالياً بفعل البعاد ، اما لامية امرىء القيس فتدور ابياتها الاربعة الاولى على طلل موضوعي ، ولكن هذا الطلل المرئي بالعين هو ممثل خارجي لداخلية مدمرة . وبذلك يكون الشاعران قد التقيا في العمق لا في السطح . ولهذا فان المرضية ترتفع عن هـذا المضمار ، اي ان القصيدتين لا تتشابهان جزئياً ، او في هذا الموضع او ذاك ، بل ان التشابه يشمل صباغ الصميم في عمقه القصي .

ثانياً ابن الفارض

والفزليون العذريون والصوفيون الاوائل

تنتشر موضوعة الحب الالهي ، او حتى الحب بالمعنى الدنيوي للكلمة، في معظم ما كتبه ابن الفارض من شعر . ولهذا فقد سمي « سلطان العاشقين » . ويبدو ان المراة والحقيقة الكلية قد اندغمتا في برهة واحدة ، عند بعض الصوفيين ، وربما عندهم جميعاً . ولقد بجل الصوفيون المراة وجعلوها ابرز تجليات الوجود . يقول ابن عربي في الجزء الثاني من الفتوحات المكية (ص ٤٦٦) : « ليس في العالم المخلوق قوة اعظم من المراة ، لسر لا يعرفه الا من عرف فيم وجد العالم . . . »

اما غزل ابن الفارض فكثيرا ما يتبدى صريحا في دنيويته وحسيته التي تغدو فاقعة في عدد قليل من الاحيان . ولعل الاساس النفسي ، لمذهب وحدة الوجود ان يكون « الاشتباق » (الاشتباك) ، او الالتحام الجنسي الذي يوحد بين متباينين في وحدة اعلى ، او يدمج الطرفين اللذين يقبل كل منهما ان يتكامل في الآخر وبواسطة الآخر . ولهذا قال ابن عربي في الفص السابع والعشرين من فصوص الحكم : « اعظم الوصلة النكاح » .

وعلى اية حال ، لاباس في بعض الامثلة على الشطر الدنيوي لغزل ابن الفارض . يقول الرجل :

اهواه مهفهفاً ثقيل الردف .

ويقول :

صد حمى ظماي لماك ، لماذا ؟

ويقول :

يحشر العاشقون تحت لوائي

وجميع الملاح تحت لواكـا .

او يعقل ان يكون هذا المهفهف « الثقيل الردف » الا كائنا دنيويا صريحا في دنيويته ؟ وكيف يمكن للحق المطلق أن يصد عن العاشـق ليحمي لماه من هجمته الظمأى ؟ ألسنا صراحة امام غزل جسدي لارمزية فيه على الاطلاق ؟

اما البيت الثالث فهو غزل مفرط في الدماثة ، ولكنه دنيوي بكـل وضـوح .

وأياً ما كان جوهر الشـأن ، فان الغزليين العذريين في الطـور الاموي قد سبقوا الصوفيين الى موضوعة المرأة من حيث هي نبل وطهر وحنين في آن واحد . ومثلما تمكن النواسي من رفع الخمرة الى مرتبة تجاور الأفق الصوفي ، فان العذريين قد رفعوا المرأة الى المرتبة إياها، بحيث لم يبق سوى خطوة واحدة لكي تتماهى مع الحقيقة الكلية وتصير الهي المطلقة التي « تعم الحق والخلق » ، على حد عبارة ابن عربي .

واقدم الصوفيون في القرن الثالث الهجري ، أو التاسع الميلادي ، على خطوة اشتقاقية كبيرة حينما جعلوا قيس بن الملوح يقول : « أنـا ليلى » ، وبذلك يكونون قد وحدوا بين الذات البشرية والذات الكونية .

وكانت رابعة العدوية (٧١٧ ـ ٨٠١ م) ، منشئة التصوف والشعر الصوفي في البصرة ، هي الاسبق الى استخدام لفظة « الحب » في العلاقة مع الله . ولقد صرحت بأنها لا تحب الا طمعا في جنته أو خوفا من ناره، فتكون كالاجير ، بل هي تحبه لذاته او لجماله وحسب . وذهبت رابعة الى ماهو أبعد من ذلك ، اذ لقد رأت أن الحب الالهي على قسمين :

حب الهوى ، وهو استغراق في الذات الالهية ، والحب الذي هو أهل له ، وبه يتجلى جمال المعشوق لفؤاد العاشق ، فيتلذذ بمطالعة الطافه المؤنسة التي لا تنضب ولا تفنى . وبذلك تكون رابعة العدوية قد أسست الصوفية الاسلامية ودشنت منازعها ومفاهيمها ، وذلك إثر انقراض المرحلة العذرية في الشعر التراثي .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي ظهر الجنيد ، « سيد الطائفة » ، كما أسماه عصره . وكان الحلاج وأبو بكر الشبلي من أبرز تلاميذ الجنيد في مدرسة التصوف البغدادية . وكلاهما كتب شعرا صوفيا ذا نكهة غزلية عذرية . والحقيقة ان موشحة الحلاج التي مطلعها: « يا نسيم الريح قولي للرشا » ، هي استمرار لشعر رابعة وتمهيد لشعر ابن الفارض في آن واحد ، اذ ان هذه الموشحة لا تبتغي الا اقتناء الدماثة والهيف في داخل اللغة الشعرية ، الامر الذي لا هدف لابن الفارض قبله على الاطلاق . وفضلا عن ذلك فقد رسخ الحلاج مفهوما محوريا سبقه اليه الجنيد ، وهو وحدة العاشق والمعشوق ، وذلك حين قال :

انا من اهوى ومن اهوى انا

نحن روحان حللنا بدنا .

والحقيقة ان روح هذه القصيدة الحلاجية سوف يغدو الصباغ الكلي الذي يلون تائية ابن الفارض الكبرى ، وسوف ينكشف فيها على نحو جهري لا يقبل اللبس . يقول ابن الفارض :

وإني التي احببتها لا محالة

وكانت لها نفسي عليّ محيلتي .

اما الشبلي فكان واحدا من طلائع المشتغلين بالحب الإلهي في مدرسة بغداد الصوفية . ولقد جاء في ديوانه :

قد تخللت مسلك الروح مني

ولذا سمي الخليل خليلا

فاذا ما نطقت كنت حديثي

وإذا ما سكت؛ كنتَ عليــلا

ومما هو واضح تمام الوضوح أن هذين البيتين يستلهمان روح تلك المراة العذرية التي اسست هذا النوع من الغزل الصوفي والاهم من ذلك ان مدارهما على وحدة العاشق والمعشوق ، وهذا هو الموضوع المحوري الاول لتائية ابن الفارض الكبرى .

* * *

ولامراء في أن للغزليين العذريين اليد الطولى في التأثير على الشــعر الصوفي بعامة ، وعلى شعر ابن الفارض بخاصة ، اذ ما من احد قبلهم في التراث العربي قد تمكن من دفع موضوعة الحب الدنيوي الى افــق له من الرفعة ما جعله قريبا من الحب الالهي . يقول ابن الفارض في التائية الكبــرى .

بها قيس لبنى هام ، بل كل عاشق

كمجنون ليلى ، او كثيرَ عزة .

وفي هذا المقطع من التائية ، وهو يتألف من بضعة عشر بيتا ، يذهب ابن الفارض الى أن جميع العشاق هم شخص واحد له اسماء متباينة، وان جميع المعشوقات هن امراة واحد فلها اسماء مختلفة . واما هــذه المراة الواحدة فهي الحقيقة الكلية ، و ما أوثر أن اسميه باسم «الهي» المطلقة ، التي تتأبى على كل تعيين او تحديد . أما الشخص الواحد الذي هو جوهر جميع العشاق على اختلاف اسمائهم ، فليس سوى ابــن الفارض نفســه . انه قيس وكثير وجميل وسواهم من العشاق العذريين، بل من العشاق على الاطلاق . يقول :

وليسوا بغيري في الهوى لتقــدم

عليَّ لسبق في الليالي القديمــة .

ويقــول :

وما القوم غيري في هواها ، وإنمـا
ظهرتُ لها ، للبس ، في كل هيئة
ففي مرة قيساً واخرى كثيراً
وآونة ابدو جميل بثينــة .
اسام بها كنت المسمى حقيقه
وكنتَ لها البادي بنفس تخفت .

ومما هو شديد الوضــوح أن أبرز النســاء العذريات والعشــاق العذريين هم الذين اتخذهم الشاعر كنماذج لإتراع هذه البرهة التوحيدية الغزيرة على أفئدة الصوفيين .

ولا يتوقف الامر ههنا ، بل انه ليمتد الى فسحة التأثر المباشر باقوال الشعراء العذريين . اذ ان ابن الفارض كثيراً ما يقتبس هذا المعنى أو ذاك من معانيهم الثرية . يقول قيس بن الملوح :

وماذا عسى الواشون ان يقولوا
سوى ان يقولوا : انني لك عاشق
نعم ، صدق الواشون انت حبيبــة
اليّ ، وإن لم تصف منك الخلائق .

ويقول ابن الفارض :

وماذا عسى عني يقال سوى غدا
بنعم له شغل ؟ نعم ، لي بها شغل .

ويقول المجنون مرة اخرى :

بي الياس ، والداء الهيام اصابني ،
فاياك عني ، لا يك بك ما بيا .

ويقول ابن الفارض :

لينجح خلي من هواي بنفسه

سليماً ، ويانفس اذهبي بسلام .

ابتعد عني ، والا احتواك جحيمي ، فعدواي قاتلة لا ينج منها احد. تلبّث هناك ، على حيدة مني ، والا التهمتك أوجاعي وأمراضي ، فالذي بي لا يقوى عليه الا الاقوياء .

ثم يقول المجنون ايضاً :

الا إنما غادرت ، يا أمَّ مالك

صدى ، اينما تذهب به الريح يذهب .

والصدى في هذا الموضع هو الجثمان . والحقيقة أن العذريين قد رسخوا هذه البرهة في الشعر الغزلي ، فورثها منهم بعض الشعراء اللاحقين ، كبشار والمتنبي وابن الفارض . واصبحت صورة العاشق المدنف الذي براه السقام شيئاً مألوفاً في الشعر التراثي ، بل لقد صار الدنف ، وهو المرض الملازم ، أو المرض الثقيل ، مرتبة من مراتب العشق . فالمدنف هو النازح في الحب حتى تخومه القصوى . يقول ابن الفارض :

قل تركت الصبُّ فيكم شبحاً

ماله ، مما براه الشوق ، فيْ

والحقيقة ان هذا المعنى شديد التواتر في شعره . ولا ريب في انه واحد من ابرز آثار العذريين عليه :

ويقول سلطان العاشقين :

ذهب العمر ضياعا ، وانقضى

باطلا ، إن لم افز منك بشي

وللمجنون قول شديد القرب من هذا القول :

وإني لأخشى ان اموت فجاة

وفي النفس حاجات اليك كما هيا .

والحقيقة ان من يتتبع اثر العذريين في شعر ابن الفارض فانه سوف يلاقي الكثير من المعاني المشتركة بين الطرفين .

بيد أن الأمر لا يخلو من فروق حاسمة . فقد كان الغزل في العصر الجاهلي أميل الى الجسمانية والشهوانية منه الى الروحانية ، ولا يتضح هذا الشأن كما يتضح في معلقة امرىء القيس . ولكن العذريين في الطور الأموي أحالوا الغزل الى لوعة وحرقة ، وجعلوا منه افتقادا لغائب يرفض أن يغيب ، الا أن هذا الكائن المفارق ، او المهاجر ، يبقى امراة بعينها ، لا تخرج عن الدنيوية باي حال من الأحوال . اما الصوفيون فقد دفعوا بالحب والمحبوب الى مرتبة السمو والتعالي ، فحذفوا جسمانية الجاهليين ، إلا اليسير منها ، وأبقوا على الكثير من لوعة العذريين ولهفتهم ، وارتقوا الى الافق الاتصال بكائن أنثوي ما عاد امراة دنيوية محددة الهوية والشخصية . فلقد بلغوا الى ضرب من الهي المطلقة التي تشمل المراة وتتجاوزها في آن واحد ، حتى لكأنهم منهمكون بماهية الوجود ، او بهوية تجريدية تتراءى للبصيرة ولا ترى بالبصر .

فبينما يعمد العاشق العذري الى التوله بهذه المراة بالذات (قيس يعشق ليلى ، مثلا) ، وبينما تبقى ليلى مجرد امراة تقبل الشخوص والتجسد والمثول ، وقل الشيء نفسه عن مية وبثينة وسواهما ، فان الشاعر الصوفي قد جعل من ليلى إسما للكلية ، او لسر الكينونة المصون عن الأبصار ، كما انه قد وحد جميع المعشوقات في امراة واحدة لا وجود لها على اي نحو عيني مفرد ، ثم دمج هذه المعشوقة التجريدية الحية في حقيقة تجريدية أخرى ، فكان العشق الصوفي مجرد حنين نبيل الى مجهول معلوم يلفه الغموض والخفاء ، مع انه راخم داخل الذات وفي خلاياها ، وهو بذلك لا يعبر الا عن رعشة أصلية وعميقة تندرج في سويداء الفؤاد البشري ، وعلى نحو ديمومي مطلق .

وخلاصة الأمر ان الهي المطلقة التي يحاورها الصوفيون ليست سوى فسحة عليا يندغم فيها الأزل بالزمان ، وترتفع النفس بواسطتها الى آفـق الروحانيـة الخالصـة . وهذا فرق حاسـم بين العذريين والصوفيين .

ثالثا ـ بين ابن الفارض وأبي نواس :

كانت موضوعة الخمرة واحدة من ابرز الآنات التركيبية في شعر ابن الفارض ذي النكهة الرمزية . بيد ان الخمرة ليست بالشيء الطارىء على الشعر العربي ، بل ان لها من القدم ما لهذا الشعر نفسه ، إذ لقد اعتاد الشعراء الجاهليون أن يشربوا الصهباء وأن يتباهوا بهذا الفعل الاستثنائي الشبيه بالشعائر الدينية ، على الرغم من أن وثنيتهم لم تكن تحرم الخمرة على الاطلاق . ففي المعلقة يعدد عنترة سماته الايجابية ويتباهى بأفعاله الرجولية ، ويضع بينها تناوله للخمور . يقول العبسي :

ولقد شربت من المدامة بعد ما

ركد الهواجر بالمشوف المعلم .

ولقد أكثر الشعر الجاهليون من التحدث عن صلتهم بالخمرة ، وكان من ابرزهم طرفة وامرؤ القيس وعمرو بن كلثوم والاعشى وسواهم . ولقد آثر أحد شعراء المعلقات ، وهو عمرو بن كلثوم ، أن يبدأ معلقته ببرهة الشراب بدلا مـن الوقوف على الاطلال ، وفقا لعادة الكثير مـن معاصريه ، او عوضا عن وصف الظعن الراحل ، كما فعل زهير في مطلع معلقته . ولا يخفى على قارىء معلقة الاعشى ان الخمرة لا يرد ذكرها هناك الا من حيث هي لحظة ارستقراطية رفيعة المستوى ، تكاد أن تكون خصيصة من خصائص الاشراف وحدهم . يقول ابو بصير :

في فتية كسيوف الهند قد علموا

أن هالك كل من يحفى وينتعل

نازعتهم قضب الريحان متكئا

وقهوة مزة راووقها خضل

ويوضح البيت الأول من هذا المقبوس ان الشاعر يضفي على الخمرة نكهة وجودية تسوغ تناولها وتربطها برعشة الفناء والانتهاء . ولا ريب في أن طرفة بن العبد قد عرض لموضوع الخمرة من هذا الموقع الوجودي اياه . ولا عجب في ذلك ، فمعلقة هذا الشاعر هي قصيدة وجودية من ألفها الى يائها .

* * *

ولو قفزت من العصر الجاهلي الى صدر الحقبة العباسية لوجدت النواسي (٧٦٢ — ٨١٤ م) يدفع لحظة الخمرة في الشعر التراثي ، فيكاد ينقلها من مستوى الواقع الى مرتبة الرمز ، او قل من برهة لذااتها الى برهة تراد مرقاة الى ما يسمو عليها ، بل من اداة يتنفج بها الشاعر الجاهلي احيانا الى صورة من شأنها ان تجعل من الخمرة احتقابا لسر الكون وتجسيما للحقيقة الكلية الراخمة في سريرة الأشياء . وبذلك يكون النواسي قد وطأ موضوعة الخمر للشعراء الصوفيين الذين جاؤوا من بعده فوجدوا الدرب سالكة الى اتخاذها رمزا يوحي بالشوط الـذي اجتيز باتجاه المحبوب المطلق او اللامتعين ، وذلك ابتداء من أبي يزيد البسطامي الذي هو من الجيـل اللاحق لجيل النواسي ، وانتهاء بابن الفارض وورثته في القرن الثالث عشـر الميلادي . بل كاد ابو نواس أن يؤسس المفهوم الصوفي نفسـه ، أو المفهوم الرمزي الشديد القرب من المفهوم الصوفي، وذلك في هذه الابيات التي قلّ أن تجد معنى يشبه معناها في الشعر التراثي كله :

غير اني قائل ما اتاني

من ظنوني مكذب للعيان

آخذ نفسي بتاليف شيء

واحد في اللفظ ، شتى المعاني

قائم في الوهم حتى اذا ما رمته

رمت معمّى المكـان

فكأني تابع حسن شيء

من امامي ليس بالمستبان .

ولئن لم يكن فحوى هذه الابيات هو مفهوم الرامز والموحي ، فماذا عساه ذلك الفحوى أن يكون ؟ فلقد ادرك النواسي ههنا أن التحرش بالغامض ، بالمنبهم الأعظم ، هو المحور والمدار في كل ادب رمزي على الارض . وههنا يلتقي ابو نواس مع الصوفيين كافة .

وايا ما كان جوهر الشأن فان أبرز سمات الخمرة في شعر النواسي اثنتان :

اولا — طول التقادم بحيث لا يبقي الدهر منها سوى روح بلا جسم ، أو صورة بلا مادة .

ثانيا — اقترانها بالنور والكواكب حتى ليحسبها المرء من شيعة السماء ، أو من سلالتها العلوية المقدسة .

وبذلك تصير الخمرة سرا وثنيا ، أو شعيرة من فصيلة الاستسرار ، لها القدرة على احلال القيمة والمعنى في صميم الوجود . ففي الحق أن النواسي قد استطاع أن يؤسطر الخمرة وأن يجعل من تناولها فعلا يشبه العشاء الأخير ، حتى لكأنها السبيل الوحيدة التي تفضي الى الاتصال باللامفهوم .

ولعل مما هو جد ناصع ان هاتين السمتين اللتين تتسم بهماالخمرة النواسية هما من ابرز السمات المترسخة في خمرة ابن الفارض ، وهو من يشبه النواسي في جنوحه صوب الغموض .

يقول ابو نواس :

اشمسا أعرت الكأ س ، أم هي لمعة

من البرق ، أم اقبلت بالكوكب السعد ؟

ويقول ابن الفارض في ميميته الخمرية المشهورة

لها البدر كأس ، وهي شمس يديرها

هلال ، وكم يبدو إذا مزجت نجم !!

ويقول النواسي :

ما زال يجلوها تقادمها

حتى اغتدت روحا بلا جسم

ويقول :

تقسمتها ظنون الفكر ، إذ خفيت

كما تقسمت الأديان آراء .

أما ابن الفارض فقد كتب في الميمية :

ولم يبق منها الدهر غير حشاشة

كأن خفاها في صدور النهى كتم

ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت

ولم يبقَ منها ، في الحقيقة ، الا اسم

صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوا ،

ونور ولا نار ، وروح ولا جسم .

وما هو مشترك بين الشاعرين لا يخفى البتة على اي قارىء مستان.

ولقد استطاع النواسي ان يجعل من الخمرة شبيها بالهي المطلقة التي يحاورها الصوفيون . فالحقيقة أن الهي الصوفية ، كالخمرة النواسية ، تجهل الحصر والتقييد ، إذ انها انسياح في الأمداء المتمادية . وتكاد كل من الاثنتين أن تكون شعيرة وثنية سرية مأهولة بروح الاسطورة. ومن هنا كانت كلتاهما انديـاحا في المسرّح والمفتوح . يقول ابو نواس :

هي القطب الذي دارت عليه

رحى اللذات في الزمن القديم

ولو لم يكن يتحدث عن الخمرة حصرا لكان هذا البيت في الصميم من شعر ابن الفارض ، او سواه من الشعراء الصوفيين ، بل لعله أن

يكون النواة الحية التي شطأت منها الميمية الآنفة الذكر ، إذ لا ريب في أن فحواه قد أذيب في تلك القصيدة منذ المطلع وحتى الختام .

بيد أن ثمة فرقا بين الرجلين . فأبو نواس يجتهد ايما اجتهاد ليجعل من خمرته كائنا شديد القدم ، ولكنه لا يخرج البتة عن أن يؤوب بها الى زمن بعينه ، مهما يك عتيقا أو موغلا في التقادم . فخمرته ترقى الى زمن « آدم وشيته » ، اي ابنه شيث ، وهي قادرة على أن تسرد « قصة الأمم » ، على حد قوله . وهذا يعني انها لا تخرج خارج تخوم الزمان قط ، ولا تتجاوزه لتبلغ قلب الازلية نفسها .

أما خمرة ابن الفارض فمن العالم السرمدي ، إن لم تكن العالم السرمدي نفسه ، إذ إن « عهد ابينا بعدها ، ولها اليتم » . وما عهد ابينا الا زمن آدم الذي لا تسبقه خمرة النواسي ابدا . فخمرة الميمية لا تسبق الزمان وحسب ، بل هي مما تمهد له وبشرطه بكل وضوح .

وللحق ان ثمة فاصلا مهما يفصل بين النواسي وابن الفارض . انه التفلسف . فالفلسفة العربية لم تبدأ بالازدهار الا بعد وفاة ابي نواس ، أو قبيل ذلك وحسب . ولعل مما هو شديد النصوع ان الصوفيين جميعا ، ولاسيما منذ ذي النون والجنيد ، قد افادوا من الفلسفة ايما افادة ، الشيء الذي لم يتوفر لأبي نواس . ومن هنا جاء الفرق الحاسم بين خمرته والخمرة الصوفية . هذا هو مطلع الميمية :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة

سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

وهذا ما يقوله فخر الدين الرازي (١١٤٩ — ١٢٠٩ م) وهو فيلسوف مشهور ومعاصر لابن رشد :

شربنا على الصوت القديم قديمة

لكل قديم أول ، هي اول

فلو لم تكن في حيّز قلت إنها

هي العلة الأولى التي لا تعلل .

ومما هو ناصع الآن ان ابن الفارض لم يأخذ مطلع ميميته الخمرية من هذين البيتين وحسب ، بل لقد استعار مفهوم « العلة الأولى » من الرازي ، أو من الفلسفة بوجه عام ، وجعله ماهية للخمرة ايضا . وبالطبع ، لم يكن هذا المفهوم قد برز في الثقافة العربية ايام ابي النواس .

رابعاً ـ بين السهروردي وابن الفارض

في الجيل السابق لجيل ابن الفارض مباشرة كان ابو الفتوح يحيى بن حبش السهروردي الحلبي (١١٥٣ ـ ١١٩١ م) واحدا من ابرز الشعراء الذين كتبوا شعرا مداره على الخمرة المصوفة . ومن المعروف تماما ان الصوفيين سرعان ما طرقوا موضوعة الخمر بعد وفاة ابي نواس شاعر الخمرة الاكبر في التراث العربي كله . ولم يكن الحلاج أقدمهم ، بل هو واحد من ابرز المبكرين في تناول هذا الموضوع ، اذ لاريب في أن أبا يزيد البسطامي قد عرض له ، ولو ايماء ، وذلك منذ اواسط القرن التاسع الميلادي .

وعلى اية حال ، فان تيار الشعر الخمري المصوف لم يصل الى ابن الفارض الا بعد مروره بالسهروردي الحلبي ، الذي ترك قصيدة حائية هذا هو مطلعها :

أبداً تحن اليكم الارواح

ووصالكم ريحانها والراح

والحقيقة ان السهروردي قد عرض في هذه القصيدة ، وكذلك في سواها من قصائده الاخرى ، لمعظم الموضوعات التي عرض لها ابن الفارض في شعره ، ولاسيما موضوعة الحب الالهي ، وكذلك موضوعة الخمرة بما هي رمز للسكر المعنوي الناتج عن شدة الهيام بالروح العظمى

يقول السهروردي :

قم ، يانديم ، الى المدام ، وهاتها ،

فبحانها قد دارت الاقداح

من كرم إكرام بدن ديانة

لا خمرة قد داسها الفلاح .

وبهذا البيت الاخير يقدم الشاعر تعيينا ماهويا لخمرة الصوفيين من حيث هي كيان فوقي يتخطى المادية والدنيوية ، لان مصدره كروم الاكرام ، لا كروم الفلاحين التي لا تخرج عن حيز المحسوسات . فلقد أعدت هذه الخمرة المصوفة ابتفاء الاحتفال بالروح البشري المهيم بأشواقه وأذواقه النابعة من صميمه الخاص . فهي تسكب في دنان الدين ، فترتقي بالانسان صوب آفاق تتجاوز المادة لتجعل منه جارا للاله نفسه . وفي صلب الحق أن الانسان قد ثابر ، طوال التاريخ ، على الانتقال بروحه من برهة الوحش الى البرهة البشرية ، بواسطة مثل هذه النزعات السامية والمتعالية .

بيد أن تأثير السهروردي على ابن الفارض لا يتوقف عند موضوعة الخمرة ، ولا عند القصيدة الحائية ، بل هو في الحق يتعداه الى ما هو ابعد من ذلك بكثير ، حتى ليكاد الشاب المقتول في حلب أن يكون (مع ابن عربي) الوالد المباشر لشاعر الحب والحنين . فما هو واضح جدا أن القصيدة الاولى في ديوان ابن الفارض ، وهي اليائية التي أعجب بها الملك الكامل ، فكانت الدافع الذي حث السلطان الايوبي المولع بالشعر على الاتصال بصاحبها ، هي محاكاة جهرية لقصيدة يائية أخرى منشورة في ديوان السهروردي ، وهذا هو مطلعها :

ايها السائق يبغي دارمي ،

وعريباً دون ذياك اللوي

اما يائية ابن الفارض فتبدأ على هذا النحو :

سائق الاظعان يطوي البيد طي ،

منعماً ، عرّج على كثبان طي .

و « طي » المذكورة في هذا البيت الاخير ، وهي قبيلة مشهورة ، قد ذكرها السهروردي في البيت الثالث من يائيته هذه . يقول :

واطو ذكر البان في ظل النقا

بين سفح السفح من سلع وطي .

أما لفظة « العريب » الواردة في البيت الاول من يائية السهروردي فقد ثبتها ابن الفارض في البيت الثاني من يائيته . يقول :

وبذات الشيح عني ، ان مررت

بحي من عُريب الجزع ، حي

وكذلك فان سائق السهروردي يطلب اله أن يطوي ذكر البان ، أما سائق ابن الفارض فيو منهمك بطي البيد واجتيازها .

ومما هو ملحوظ ايضا ان القصيدتين معنيتان بالتصغير ، وهو تصغير لا هدف له الا التحبب واقتناء الدمائة ، وفضلا عن ذلك فان القصيدتين تشتركان في بحر واحد وروي واحد . واسلوبهما متشابه الى حد بعيد .

ولعل في الواضح أن « ميّ » التي يبتغي سائق السهروردي البلوغ الى دارها النازحة هي اشارة تومىء الى « الهي » المطلقة التي سوف يسميها ابن الفارض ليلى او سعادة ، أو ما الى ذلك من معشوقات العذريين . ومما هو معروف أن مية ، وتصغيرها مي ، هي تلك المرأة التي عشقها ذو الرمة وامضى شطرا كبيرا من عمره وهو يقول فيهما أعذب القصائد واحلاها .

وتنتهي يائية السهروردي بهذا البيت :

كل حي في هواها ميت

انما ميت هواها ذاك حي

ان كل من عشقها وظل على قيد الحياة ، في الوقت نفسه ، هو في الاموات ، عرف ذلك أو لم يعرف ، أما من قتله عشقه لها فهو وحده الحي من دون الناس . ولا ريب في ان السهروردي انما يتحدث ههنا عن « الهي » المطلقة التي ترخم في مركز شعر ابن الفارض ، والتي هي

انوثة عليا تتجاوز الانوثة البشرية الى أفق تتأبى عنده على كل تعيين ، لانها تتخطى كل معطى باطلاق .

ولا ريب في أن سلطان العاشقين قد اخذ المعنى الذي يكنزه البيت الاخير في يائية السهروردي ، وبثه في تسيج بعض من أبيات التائية الكبرى . فقد جاء في هذه الملحمة الصوفية خطاب « الحقيقة الكلية » حاملا لهذا الفحوى نفسه ؛ ولكن على النحو التالي :

فلم تهوني ما لم تكن فيّ فانياً ،

ولم تفن ما لم تجتل فيك صورتي

وجانب جناب الوصل ، هيهات ، لم يكن ،

وها انت حي ، ان تكن صادقا مت .

هو الحب ، ان لم تقض لم تقض مأربا

من الحب ، فاختر ذاك ، أو خل خلتي .

والبيت الثاني من هذا المقبوس الاخير يتشبه قولا اخر للسهروردي

باي وجــه اتلقاهم

ان وجدوني بعدهم حيــا .

وعلى أية حال ، فان يائية ابن الفارض الوحيدة هي محاكاة ليائية السهروردي الانفة الذكر ، تماما مثلما أن احدى لامياته محاكاة لاحدى لاميات امرىء القيس . ولكن الشاعر الصوفي الاكبر يقارب السهروردي اكثر بكثير مما يقارب امرىء القيس . أما ذاليته الوحيدة فتشبه ذالية المتنبي في البحر والروي بالدرجة الاولى .

* * *

وفي صلب الحق ان ابن الفارض قد استعار الكثير مــن معانــي السهروردي ، الامر الذي من شأنه ان يخولك حق الذهاب الى أن هذا

الاخير قد كان واحدا من اكبر الينابيع التي نبع منها سلطان العاشقين يقول السهروردي :

زوّد فؤادي نظـرة

من حسن وجهك فهو راحل

ولاريب في ان هذا البيت مأخوذ من بيت اخر للمتنبي :

زودينا من حسن وجهك مادام ،

فحسن الوجوه حال تحول .

ولكن ابن الفارض يقول :

هبي ، قبل يفني العمر مني بقية

أراك بها ، لي نظرة المتلفت .

وسواء أكان ابن الفارض قد اخذ معناه من المتنبي ام من السهروردي او من الاثنين معا (لاحظ ان كلمة « نظرة » ترد في بيتي ابن الفــارض والسهروردي) ، فان بين الثلاثة قاسما مشتركا خلاصته فتك الزمن بالجمال ، أو سرعة زوال الجمال تحت وطأة سنابك الزمن .

ويقول السهروردي :

اتتنا بعرف خالد المسك عنبر

وريح خزامى باكرته جنوبها .

أما ابن الفارض فيقول :

أهدى لنا أرواح نجد عرفه

فالجو منه معنبر الارجــاء

ثم يقول السهروردي في موضوع اخر :

رأيت خيال الظل اكبر عبرة

لمن كان في علم الحقيقة راقي .

ولقد جاء في التائية الكبرى بيت يمس هذا البيت بعض المساس :

فطيف خيال الظل يهدي اليك ، في

كرى اللهو ، ما عنه الستائر شقت

ويقول السهروردي أيضا :

هبّت عليّ صبّا تكاد تقول :

إني اليك من الحبيب رسول .

ومطلع التائية الصغرى يشبه هذا المعنى الى حد ما :

نعم ، بالصبّا قلبي صبا لأحبتي

فيا حبذا ذاك الصبا حين هبّت .

* * *

والأبدى من ذلك كله أن المساحة المشتركة بين السهروردي وابن الفارض تتعدى برهة الالتقاء عند هذا الموضع أو ذاك لتبلغ الى تشابه كبير في المناخ النفسي الذي يمكن تلخيصه بمقولة الحنين العشقي الكاشف لماهية الانسان . ففي الميسور القول بأن الكثير من محتويات السهروردي تندرج في مناخ ابن الفارض ، أو في صلب محتواه .

وأيا ما كان الشأن ، فان كلا من الشاعرين مهيّم بمتاق منهوم أسمه ليلى ، تلك التي اتخذها الصوفيون جميعا رمزا للحقيقة الكلية . فبينما أعلن السهروردي بنوة الهوى ، فقد أعلن ابن الفارض مملكة العشق ، وذلك حين قال : « وكل العاشقين رعيتي » .

ففي صلب الحق أن ما قد جاء على هيئة بذور في شعر السهروردي ، وكذلك في شعر الشريف الرضي من قبل ، قد نما وصار ظواهر شديدة الحضور في شعر ابن الفارض ، الامر الذي من شأنه أن يؤكد ما فحواه أن شيخوخة الشعر التراثي لم تكن قد استتبت كثيرا في العصر الايوبي . ولا بأس في مثال على ذلك : اتخذ السهروردي من بعض النباتات اللطيفة

مكافئا خارجيا يجسم الهيف والحنين الى كل ما هو اهيف ، او قل انه قد اتخذ من الطاف العالم الخارجي صورا لالطاف العالم الداخلي . فهو يذكر البان واثيلات الحمى ، على سبيل المثال ، ولكنه لا يكثر من ذكر هذه النباتات اللطيفة . غير ان هذه النزعة قد اصبحت ظاهرة من ظواهر شعر ابن عربي ، كما انها اصبحت غزيرة الحضور في شعر ابن الفارض ، وقل الشيء نفسه عن اسماء بعض الاماكن التي قدسها الصوفيون ، واتخذوا منها كنايات عن منازل ليلى ، مثل سلع والغور واحياء طي . فقد وردت اسماء هـذه الاماكن في شعر الشريف الرضي ، ثم في شعر السهروردي ، ولكنها لم تكن ظاهرة شديدة البروز في شعرهما . اما في شعر ابن الفارض فهي من الكثرة بحيث تلفت الانتباه ، بل تؤهل لدراسة المكان الرمزي عند الصوفيين .

وكثيرة هي النونات الجنينية التي نقلها ابن الفارض من مناخ السهروردي واستنبتها في مشتله الخصب . ومنها صورة النور الشائعة شيوعا ملحوظا في ديوان ابن الفارض . ومن المعروف ان السهروردي هو فيلسوف النور والاشراق دون ادنى ريب . ولقد امضى عمره داعية النور وعبادة النور . ثم ان له كتيبا لطيفا عنوانه « هياكل النور » . ويبدو ان ابن الفارض قد تاثر بهذا الكتيب بعض التاثر . فمع ان صورة البرق ترد كثيرا في شعر الشريف الرضي ، وكذلك في تراث الكثيرين ممن سبقوه ، فان السهروردي يجعل من هذه الصورة رمزا صوفيا على نحو صريح في كتيبه هذا . ومع ان هذا الرمز قد سبق السهروردي الى الظهور في الثقافة العربية ، فان ابن الفارض قد اخذه ــ على الارجح ــ من صاحب الهياكل النورانية ، وذلك نظرا لكثرة الآثار التي تركها فيلسوف النور في سلطان العاشقين . ولا بأس بمثال على تأثر ابن الفارض بالكتيب الآنف الذكر . جاء في الفصل الثاني من الهيكل الرابع ان « الحي القيوم ... محتجب لشدة ظهوره » . وهذه فكرة سوف يثبتها ابن عربي في الفتوحات المكية .

أما التائية الكبرى فقد جاء فيها هذا القول : « فاعجب لكشف بسترة ». وليس بخاف ان بين القولين شيئا مشتركا .

وحتى المحسنات البديعية التي أولع بها ابن الفارض وشعراء عصره لها بذور كثيرة في شعر السهروردي . ولعل التصغير ان يكون اول سمة اسلوبية تعلمها اللاحق من السابق . فمما هو ملحوظ ان كلا من الشاعرين يعمد الى التصغير ابتغاء التحبب واللطف .

ناصع ، اذن ، ان السهروردي واحد من اكبر الينابيع التي انبثق منها ابن الفارض . واغلب الظن ان محنة هذا الرجل ومقتله عام ٥٨٨ هـ (١١٩١ م) قد لفتا اليه انتباه الناس في العالم الاسلامي كله ، ولا سيما الصوفيون حصرا .

ويبدو ان الجيل اللاحق لجيله قد ادمن على قراءة آثاره واستيعابها ، اذ من الواضح انه قد ترك بصمات غامقة على ابن عربي وابن الفارض ، وكذلك على ضياء الدين السهروردي البغدادي ، المعاصر لسلطان العاشقين .

* * *

والآن ، احسب ان الفكرة التي ينبغي التشديد عليها الى ابعد حدود التشديد هي أن ابن الفارض ، الذي تبدى في هذه المقالة مثقلا بالديون الباهظة ، قد جاء شاعرا اصيلا ذا خصوصية متميزة ومناخ مستقل الى حد الايغال في الاستقلال . فهو اقدر الشعراء الصوفيين على تدجين الجلف بواسطة الهيف . اما طاقته العشقية فلا يتمتع بمثلها اي من اساتذته الثلاثة المباشرين : الشريف الرضي والسهروردي وابن عربي . وانجازه للهي الصوفية ، وهو انجاز أسهم فيه كل من الاساتذة الثلاثة ، قد جاء متقنا حتى بلغ افق الكمال . ولهذا ، ليس من قبيل الصدفة ابدا ان يكون ديوان ابن الفارض مقروءا أكثر من اي ديوان صوفي آخر ، ولا

سيما في اوساط الصوفيين بوجه خاص . فلا مبالغة ، ولا مشاحة ، في الذهاب الى أنه أكمل الشعراء الصوفيين في مضمار اللغة العربية .

واخيرا ، لا بد من التوكيد على ان جميع ديون الشاعر ، أو الكاتب بعامة ، يجوز الفاءها دفعة واحدة ، ولكن بشرط واحد ، وهو أن يتمكن الشاعر أو الكاتب من ان ينتج مناخه الخاص ، أو صباغه الذي يميزه عمن سواه ، الامر الذي حققه ابن الفارض بكل وضوح . والاهم من ذلك أن استدانة اللاحق من السابق هي حتم حاتم لا مفر منه ابدا . فاما ان نقبل بمبدا التاثر والتأثير ، واما ان نكف عن الكتابة الى الابد .

شعر

طفل من لهب

د. منير العظمة

قصة

ابداع

الزيارة

تاج الدين الموسى

ابـــــداع

شعـــــر

طفـــل مـــن لهـــب

د. نـــذيـــر العظمـــة

انا طفل لهبي* ، يسكن البيدر في زندي

وفي عيني* آماد وآماد وساع*

نقطة في الأرض من خير ومن نبض وفكر

ودمي ينفر

ربما ليلكي* الخطو

ـ د. نذير العظمة : اديب وشاعر من القطر العربي السوري ، يكتب الشعر والمسرحية والدراسات الادبية منذ الخمسينات . ينشر في الدوريات المحلية والعربية ، من اعماله « عتابا » ،« الشيخ ومغارة الدم » ، « المعراج والرمز الصوفي » .

في حمرته تخضر اوراق الدوالي
العناقيد تغني في المعاصر
وحلم البائس المقرور بالجمر
هنا يفترّ في ليلك قلبي !!!
انـا طفـل
سنديان الغاب في عزمي
واصوات الينابيع على حنجرتي
تسكب اضواء الدراري
ثائر الأمواج في الخلجان يصطلك
على صخري ويضحي زبَداً مثل لآلي الليل
في جنـح الـدجى
امضي بريقاً غير موج البحر
لايعـرف نبضـي ! !
انا طفل سافرَتْ كل رياح العمر في اشرعتي
صـوب المـدى
في قبضتي سنبلة للريح كي تنثرها
فوق تراب الارض
يا حلـم جيـاع لـم يعـد يفتـر بالمـاء
إذا لم ينبثقْ ماءٌ
لِعَيْنِ الشمس او يطلع عناقيد دوالي

يحطم الخـزاف بالسكب
إذا ما دوّرتْ إصبعه
عنـق الخـوابي !!
هكذا تدهن امي سُرتي بالزيت
فلامضي بريقاً
هكذا يكبر بي المعهد
إذا كتب فوق الرمل
مثل الموج آثار خَطـاي البيض
لا اضمر إلا كوكباً يعبر بي سود الليالي
هكذا خمرت في العتمة ضوئي
يقظة تطلع من صنين طفلاً لهبياً
يكتب الأحرف بالنور على جبهة بيروت
وعمان على آمـاق بغداد وبيت المقدس
المسلوب
كي تنبع من قلب دمشق النار .. نوراً
كي ارى هـذا الجبـين الأخضـر
المسكون بالحزن مداراً ذهبياً !!
آه لو انك في زنـدي يا صخرُ
إذن ماكان حنـين سـوى نبـض
بقلب الشـام مـن خصـب

فقمنا جبلاً للتيخ في وجه الاعـادي !!
خلنـي الشـم وجـه الصخـر
لا بـل خلنـي افتـح قلـب النبـع والخضـرة
في جـوف البراكين

لأني زمن النهضة ، غيرت مصيري
آن في النكبة ضـاءت سُوَري
آن اترابي صاروا وقفة تتلى بحَرْ في
انا طفـل لهبي ، يسكن البيدر في زندي
ونبـض النـار نبضـي
لا ارى غير جبين الشمس جاهاً لجبيني
لا ارى غير طريق الفجر دربا لمصيري
لا ارى إلا المدى اهلاً لجرحي وجناحي
كيف صار العمر بعدي
قمماً لا يعتليها غير مَنْ
يضـرب كالصخر على
امِّ المآسي !!

* * *

قرآن العشب

« إلى طفلتي إسراء »

شرسٌ هذا العالم شرسٌ
يا إســراءُ
نقحمه لا نخشى حدَّ شراسته
نضربه بالنبض ونركب صهوة حلم
نكسر انياب الوحش ونمضي
بســراءتنــا
نهطــل كالثلــج علــى الامـــداء
نعمر رحم التربة حيث البذرُ
ونكسو وجه الصخر وقلب الغاب
وهذا الشجر العاري يورق منــا
والفصل الآتي فصل الحب
وفصل النسغ وفصل المــاء

هوفي إسرائيل ـ يا إسراءُ
يا شريان الشمس اضيئي عتم وجودي
يا ضوءُ خــذي بيــدي
اعناقيــد الدمــع تكرُ مــن العينين
لهيبــاً ؟!
حرفاً حرفاً تنثرني جرحاً جرحاً
واســير انــا
بغــداد النخــل مــآذن ضــوء

في ظلمـات الكـون
اضيء الماء لدى الارحام ونسغ اللهب السائر
في جـذع الأيـام
لاصير الغـابة ، لا الشجرهْ
ولانقـش قـرآني عشبـاً
في رحـم الحَجَرَهْ !!!

* * *

عند خباء الليل

لم امت بعد ولكن الزرازير استباحت جسدي
آه يا آلهـة الشعـر استعيـدي هـذه الشعلة
قلبي
واضـربي فـوقي خبـاء الموت
لا النسيان
وامحي عتمة الأبعاد ، ظلي حـول بيتي
وابعدي عني ديوكاً حشوها القش خفافا
آه مـن يحـرس لـص الليـل
لا يطلع فجـراً
يسرقون النار من قلبي ويمضون ثمالى
وانا يحرقني جمر الاغاني
يسرقون النار من قلبي ولايحترقون
وانا عند خباء الليل جرح نازف
قلب من الجمـر الحنـون

* * *

اغنية الدوشكا

الدوشكا الدوشكا تتكلم
الدوشكا افصح من اكثم
ملك الزاروب يعانقها
دَمْ دَمْ   درلَمْ دَمْ دَمْ درلَمْ
دَمْ دَمْ دَمْ
درلم دَمْ دَمْ
آه من عنترة الزينة" !!
بالبطش يقرر قانونه"
فالحاكم يحكم باسم الدوشكا
والقاتل يقتل باسم الدوشكا

يا اطفال
تعالوا نرقص للدوشكا
حيوا الدوشكا
صلوا للدوشكا
خلف الكرم وتحت التينة
من يذكر حيفا
من يذكر يافا
من يعطي قمحاً وقطافا
غير الدوشكا
دَمْ دَمْ دَرلَمْ   دَمْ دَمْ دَمْ

الدوشكا تخرق ثوب الرتا
لا تقرا لوقا او متى
لاتعرف طه
كان القبضاي بسكينه
واليوم يعاقر دوشكينه
تنجب « دَمْ دَمْ »
دَمْ دَمْ درلَمْ   دَمْ دَمْ
فلنرقص للرب الملهم
يا ناسُ عبدتم رب الكعبه
وضربتم فوق القبة قبه
من يرفع جثمان المصلوب
يدق مسامير الخشبه
صلوا للمطر
صلوا للحجر
غنوا للبطرك والمفتي
من يعبد ربا غيرَ الدوشكا
او يدفع صكا
فليدخل إقليم الموتِ
الدوشكا دوتشي
والدوتشي دوشكا !!!
البس تاجا او صندل

فالدرب الى يافا مقفل
والصفة يسرقها احول
حوقل او بسمل كي تفرجْ
كن اعوج او اعرجْ
اخذوا منك النول واعطوا الدوشكا
اخذوا منك النورجْ
والببسي كولا تتفنج
اخذوا الله واعطوا :
« فالج لا تعالج »
من يفتح عينا غير الدوشكا
من يفتح فمْ
دَمْ دَمْ دَمْ دَرَلَمْ دوشكا
الدوشكا الدوشكا تي إنْ تي
الدوشكا الدوشكا دي دي تي
والدوشكا الدوشكا بي إتشْ دي
من لم يدفع للمهدي
تاكله الدوشكا
شَلَلَبْ شَلَلَبْ شَلَلَبْ شَلَلَمْ
دمْ دمْ دم دمْ درلَم دَمْ دَمْ
صلّوا للدوشكا !!

تحاول هذه القصيدة ان تلعب دور المنولوج الشعبي لذا يجب ان تصوت حين تقرأ.

ابداع

قصة

الزيارة

تاج الدين الموسى

عندما غرّد البلبل المعلق فوق باب الشقة من الداخل على شكل نجمة ، كان عبد الجليل يهم بتمزيق صحيفته اليومية لعجزه عن اكمال حل شبكة الكلمات المتقاطعة . اما زوجه ، حليمة ، فقد دخلت المطبخ لاعداد ابريق شاي قبل ان يبدأ عرض فيلم السهرة الأجنبي على شاشة التلفزيون .

ـ تاج الدين الموسى : اديب وقاص من القطر العربي السوري ، ينشر في الدوريات المحلية والعربية .

رمى عبد الجليل الصحيفة ، وتوجه صوب باب الشقة وهو يفكر في طبيعة هذا الزائر ثقيل الدم ، الذي يداهم بيوت الناس الآمنة ، في تمام الساعة العاشرة ليلا .

فتح عبد الجليل الباب ، فوجد اخاه عبد الغني منتصبا أمامه .

ــ اهلا وسهلا بأخي عبد .

تعانق الاخوان . وتوجها معا صوب الصالون . وقبل أن يجلسا ، جاءهم صوت حليمة من المطبخ :

ــ مرحبا يا عبد . كيف احوالك ؟

ــ مشتاق . والله !

دار عبد الغني حول نفسه ، سأل :

ــ أين محمود وليلى ؟

ــ انهما نائمان .

ــ حرام .. غـداً يوم جمعة .

ــ اذا اشتقت اليهما مرة ثانية ، تعال قبل التاسعة والنصف .

جلس عبد الغني بجانب اخيه عبد الجليل على الديوانة المقابلة لجهاز التلفزيون وصمت . كان الانهاك واضحا على هيئته : شعره منفوش ، عيناه حمراوان ، نظراته تائهة . انفاسه متلاحقة ..

ــ ما لك يا عبد ؟ ايش قالب لك سحنتك ؟

ــ شيء يجنن يا اخي . انا سأفقد عقلي . اذا اخذوني غدا الى مستشفى ابن سينا لا تستغرب . منذ ثلاثة أيام لم انم . معدتي فارغة . لا أطيق الاكل ، لا اطيق النوم ، لا اطيق نفسي .

اضطرب عبد الجليل . فتح كفه فوق جبين عبد الغني ..

ــ حرارتك مرتفعة يا عبد . سأحضر لك تحميلة من البرّاد .

همّ عبد الجليل بالوقوف ، فأمسكه عبد الغني من معصمه .

ـ لا اريد شيئا . اقعد .

ـ لكن ماذا جرى لك ؟ قل

ـ تصور ، ابن عمنا ناصر يمر قربي طائرا في سيارة آخر موديل ، وكأن الافندي يقول لي : انا ، الكسول ، الذي رسب في الاعدادية خمس سنوات ، وصار مضحكة لك ولغيرك ، انظر الى احواله الآن ، يا حامل شهادة الحقوق . .

البارحة زرت مكتب جارنا موفق المصران فوجدته يتحدث عن ملايينه . يا رجل عنده سكرتيرة مثل القمر ، وعنده ضاربة آلة كاتبة وآذن ايضا . حتى عبد الله ، الفار ما غيره ، سألت امه عنه اليوم ، فقالت لي : انه سافر الى اليابان في رحلة عمل . ابو مخاط كان يضيع في حلب يوم كنا نروح الى السينما ، واليوم يتجول في اليابان ! ماذا جرى في العالم يا عبد الجليل ؟ اغيب سنتين لاداء خدمة العلم ، ويوم اتسرح اجدهم مليونيرية . انا ساجن يا اخي ، تتعبوا من اجلي ، وتبحثوا عن الأطباء ، علتي ما لها دواء . .

ـ لا تزعل يا عبد ، الزعل لا يناسبك . انت شاب لما تبلغ الخامسة والعشرين من عمرك . تحمل شهادة حقوق والمحاماة مهنة محترمة . انك زكي وموهوب ستصبح مشهورا في زمن قياسي ، وستجمع ثروة طائلة .

ـ اقعد سنتين اتدرب والآخرون يلعبون بالملايين ؟

ـ امامك الوظيفة اذن . . امس اعلنوا بالتلفزيون عن مسابقة لاختيار قضاة . ان مركز القاضي مركز محترم في المجتمع .

ـ ماذا تقول يا عبد ؟ هل فقدت عقلك ؟ تريد أن يشتغل اخوك شحاذا عند الحكومة ينتظر آخر الشهر ليقبض راتبه !

نفد صبر عبد الجليل ، قال بصوت مرتفع :

ــ حيرتني انت . ماذا تريد اذن ؟

ــ لا تخرج عن طورك . سأقول لك بالتفصيل ماذا اريد .

دخلت حليمة الصالون بين يديها صينية عليها ثلاث كؤوس وابريق شاي . وضعت الصينية على طاولة امامهما ، وصافحت عبد الغني الذي قام عند دخولها .

ــ من طوّل الغيبات جاب الغنايم . اين انت يا رجل ؟ محمود وليلى اشتاقا لعمهما .

ــ وانا ، والله ! لكن الظـالم ــ يشـير الى اخيـه ــ منعني من ايقاظهما .

ــ نم عندنا وتراهم صباحا .

جلس عبد الغني ، والتفت الى اخيه ، وتابع حديثه :

ــ انت سألتني ماذا تريد ، وانا اجيبك ... الحواس ، يا أبا محمود ، هذه النعم ، وكما الناس درجات ، فهي ليست متساوية عند كل البشر . واحد ،مثلا ، يرى الذبابة الطايرة من مسافة مئة متر ، وآخر لا يبصر الجمل امامه . واحد يسمع دبيب النمل ، وآخر لا يسمع قرع الطبل . واحد يشتم رائحة المطر قبل يومين من هطوله ، وآخر لا يميز بين رائحة الورد الجوري ورائحة المازوت . إن ...

ــ لا إن ولا من . الى اين تريد ان تصل يا عبد ؟

ــ على مهلك . رجاء لا تقاطعني ، كل شيء سيجيء في وقته .

ــ سكتنا . تفضل .

ــ الحاصل في هذا العصر ، عصر غزو الفضاء والتضخم والغلاء والايدز والشركات ما فوق القومية ، هو ان اصحاب الانوف السليمة ، الانوف التي تشتم جيدا ، وتميز .. هم الذين يقفون في المقدمة دائما .

ــ بدأنا ندخل انوف الآخرين يا استاذ !

ـ بالفعل انك نكبة ، وتعيش على هامش العصر .

التفت حليمة الى عبد الغني ، وقالت له وهي تناوله كأس الشاي :

ـ ماذا تقول يا عبد ؟ انه اخوك الكبير .

ـ على راسي انت واخي الكبير . لكنه يخرجني عن طوري بردوده الباردة . أقول له : ساجن غدا . فيقول لي : بدانا ندخل أنوف الآخرين ! يا ذكي ، بو ناصر ، وموفق المصران ، وابن الفار صاروا مليونيرية بفضل أنوفهم . انهم يعرفون اين يستثمرون قرشهم ، ويشمون رائحة الصفقة الرابحة ولو كانت في آخر العالم .

ـ اللهم لا تجعلنا من الحاسدين .

نطقا بها معا ، عبد الجليل وحليمة ، وكأنهما متفقان .

ـ أنا لا احسد أحدا يا مخلوقة .

قالها لحليمة ، والتفت الى اخيه ، وأضاف :

ـ أنا عرفت طريق الثروة يا اخي . فقط اريد ان تضع انفك بجانب انفي لنبدأ معا .

ـ لكن أنفي ليس على مايرام . عندي جيوب أنفية ، وزكام مزمن .

ـ أنا لا امزح يا ابا محمود .

ـ طيب بماذا تريدني ان اساعدك ؟

ـ برأس المال . الفلوس عندك ، والأنف من عندي ، والمربح بالنصف . واقسم لك بالتراب الذي نزل فوق ابينا وامنا ، ان لم تؤمن لي راس المال ، فانك ستكون في زيارتي في مستشفى الأمراض العقلية بعد يومين . وستخسر اخاك الوحيد ، حبيب قلبك .

من أين يا حسرة ؟ أنا معي رأس مال !

ــ طبعا معك . المبلغ الذي ستقبضه حليمة من ميراث أمها ماذا ستفعلان بــه ؟

تركت حليمة شاشة التلفزيون ، واستدارت صوب عبد الغني ، ومدت بوزها حتى كاد يلامس وجهه ، وقالت في شيء من العصبية :

ــ فكرنا ، انا واخوك ، واتفقنا على ان نضع قسما من المبلغ في صندوق التوفير ، والقسم الآخر سنشتري به شهادات استثمار للأولاد.

نهض عبد الغني من فوق الديوانة ، واخذ يصيح :

ــ ماذا قلت ؟ صندوق توفير ! شهادات استثمار !!

ــ طيب اجلس لنتفاهم .

بقي عبد الغني واقفا وسط أرض الغرفة . يداه في خصره ، وعيناه تنتقلان من وجه اخيه الى وجه حليمة . قام عبد الجليل . امسكه من معصمه واعاده الى مكانه . اخذ عبد الغني نفسا عميقا ، وعاود حديثه :

ــ اتعرف نسبة الفائدة السنوية التي تدفعها صناديق التوفير ، والبنوك ، وشهادات الاستثمار ؟

ــ طبعا اعرف . انها ١٠٪

ــ وتعرف نسبة التضخم عندنا ؟

ــ ٢٠٪ تقريبــا

ــ عظيم . يعني انت تعرف انك ستخسر ١٠٪ من قيمة اموالك المودعة كل سنة . اي ان مئة الفكم ستصبح بعد عشر سنوات بضع ليرات .

ــ والعمل .

ــ ان نشتغل بالمبلغ . ان نبــدا بنفس الطريقة التي بدات بهــا الجماعة . عندئذ ستصير مئة الفكم ، خلال سنة واحدة مليونا .

ــ كيف ؟!

ــ عندنا ترفع اسعار المحروقات كل سنتين ، واسعار السجائر كل سنة ونصف ، واسعار الألبسة القطنية كل سنة وثلاثة أشهر ، واسعار الأحذية كل سنة ، واسعار المنظفات كل ستة أشهر ، واسعار الـ ...

ــ قتلتني يا عبد . خلصني .

ــ ساخلصك بعد دقيقة . اين بالك الطويل ؟ .. اين حلمك يا عبد الجليل ؟ .. الخلاصة نحن هنا ماذا نشتغل ؟ .. اسعار السجائر ارتفعت قبل سنة وخمسة اشهر ، يعني انها سترتفع بعد شهر . نروح ونشتري بالمبلغ سجائر . وبعد شهر ويوم نبيع السجائر فتصبح مئة الفكم مئتين . الاحذية ارتفعت قبل عدة شهور . اي انها سترتفع بعد شهرين . نبيع السجائر من هنا ، ونشتري احذية من هناك . وهكذا خلال اقل من سنةنصبح ميلونيرية .

ــ ولكن هذا اسمه : « احتكار » .

ــ انت غلطان .. تسمي التجارة احتكارا ! الاحتكار عندما تحجب مادة عن الناس وتعيدها الى السوق السوداء لتبيعها بثمن اغلى . الاحتكار ..

ــ لا تحاول يا اخي .. أنا لا اشتغل مثل هذه الاشغال .

استدار عبد الغني الى حليمة ، لعلها تساعده .

ــ زوجك من عشاق الفقر ، ماذا تقولين أنت ؟

ــ هذه مسألة تخص الرجال ، وأخوك موجود .

ــ لكنه يرفض ان يصير ميلونيرا !

ــ معه حق . نحن لسنا في حاجة الى نقود .. دارنا ملك ، ولنا راتبان ، وعائلتنا صغيرة ، فلماذا يتعب راسه بالتجارة ؟

قفز عبد الغني من فوق الديوانه ، ووقف حاجباً عنهما شاشة التلفزيون ، وبدا يصرخ في وجههما مثل من يلقي كلمة حماسية في تظاهرة ضد الغلاء :

منذ خمس سنوات لم تغير لباسك ، البنطلون نفسه ، والحذاء نفسه . حتى زوجتك ، هذه ، التي تزعم انكم لستم في حاجة ، منذ زواجكما ، قبل عشر سنوات ، لم تغير كيمونها هذا الذي ترتديه الآن .

كل شهرين تذوقان الزَّفَر مرة . كم عيد يمر دون أن تشتروا غرضاً جديداً لولديكم ؟ بالله عليك يا عبد الجليل لـو وزناكم : انت وزوجتك وولديك . فكم تتوقع ان يكون وزنكم ؟ مئة كيلو ؟ اعتقد انه اقل . الفقر لا يعتدي على احد يا اخانا . . انت مجنون يا عبد الجليل ، وزوجتك مجنونة ايضا . صحيح كما يقولون : « إن الطيور على اشكالها تقـع » .

قامت حليمة .. قام عبد الجليل .. كانا ينظران في وجه عبد الغني وعلائم الدهشة ظاهرة على وجهيهما . وقبل ان يفكرا في قول شيء له ، توجه مسرعاً صوب باب الشقة ..

* * *

آفاق المعرفة

الفصاحة
في أفق الطغيان

حيان السمان

اسهام المبدع العربي
في تربية الذوق الفني لدى الناشئة

عبد الله أبو هيف

ميخائيل نعيمة
محاولة في قراءة منهجه الفكري

خالد هرابي
«تونس»

نافذة على العالم

كمال فوزي الشرابي

الماهية والخرافة

ميخائيل عيد

أحلام النخلة والرملة

علي القيم

الفصاحة في أفق الطغيان

حيّان السمّان

(وما قبِلَتْ نفسي ، من الخير ، لفظةً
وإنْ طالَ ما فاهَتْ به الخطباءُ)
ـ ابو العلاء المعري ـ

ـ ١ ـ

إن استقراءَ مسار العلاقة بين الدولة والمجتمع ، في التاريخ العربي ، امر بالغ الأهمية ، من اجل التدبّر في مآل هذه العلاقة ، وراهنيّتِها ، ومن اجل نظرة اكثر شموليةً الى هذا المسار في حركته المستمرة ، بوحدة الاتصال والانفصال فيها .

ـ حيان السمان : باحث من القطر العربي السوري .

مما يسمح بالتالي ، بامتلاك وعي تاريخي قادر على جلاء واقع هذه العلاقة بين الدولة والمجتمع العربي المعاصر ، بشكل أكثر دقة ووضوحاً .

وينبع اختيارنا لخطابة الحجاج بن يوسف الثقفي (٤١ هـ ــ ٩٥ هـ)(١) السياسية ؛ التي تمثل عنصراً لغوياً فاعلاً في نسق العلاقة بين الدولة والمجتمع في التاريخ العربي ؛ من اعتبارات عدة ، نجملها فيما يلي :

اولا : يمثل الحجاج لحظة جاهرة الدلالة ، ونموذجية ، من لحظات التوجه الدولتي ــ السلطوي صوب المجتمع في التاريخ العربي . وهو التوجه العام السائد ، وشبه المستمر منذ نشوء الدولة في المنطقة العربية قبل ما يزيد على اربعة آلاف عام . وهو توجه تحكمه آليات الاستقواء والاستغلال وما يرافقها من شبكة واسعة محكمة للقمع ، تبسط فاعليتها على مجمل مصادر الانتاج والوعي ، وتنعدم معها اشكال التواصل والتبادل الحواري المتكافىء .

وإذا كانت الدولة الأموية هي الوريثة الاكثر تأثيرا وفاعلية في تقاليد الحكم والسيطرة وإدارة الصراع بالنسبة لما تلاها من دول في التاريخ العربي ــ الاسلامي ، وهي التجسّد الأكثر إخلاصا للدولة العربية في لحظة حضارية صاعدة ، تختزل ما قبلها وتصعد به ، وترسم لما بعدها وتبشر به ؛ إذا كان ذلك كذلك، فان الحجاج، بوصفه ممثلا سلطويا بارزاً وفاعلا في هذه الدولة ، هو النموذج المثالي الدال على طبيعة هذه الدولة ، وعلى شكل توجهها نحو المجتمع ، والذي ما فتئت الدولة العربية تعيد إنتاجه وتكريسه بأشكال تاريخية ملائمة .

إن الحجاج الثقفي يمثل حالة نموذجية متكاملة للزعامة القامعة في التاريخ العربي . وهي ليست حالة مفردة بالتأكيد ، وإن تكن الأكثر وضوحا ودلالة . وهو يعكس في سلوكه السلطوي القمعي ، وفي فكره الذي تتضمنه اقواله وخطبه المشهورة ، مثالا نموذجيا للشخصية القيادية التي سخرها الطغيان الشرقي لانتاج سلطته وتكريسها من اجل

قمع المجتمع وضبطه بالشكل الذي يكفل استقرار الدولة التسلطية وتأييدها .

ثانيا : ان الممارسة اللغوية ، وتحديدا الخطابة ، هي جزء من الممارسة السياسية . أي إنها شكل من اشكال إنتاج السلطة بوساطة اللغة(٢) . وبصدورها عن رمز من رموز الدولة فإنها تتبدى حاملا لغويا لسلطة الدولة في توجهها نحو المجتمع ، وتكشف ، بالتالي ، شكل هذا التوجه ، وطبيعته الايديولوجية .

وبكلام آخر ، نجد في الخطابة السياسية ، بوصفها بنية لغوية ــ تعبيرية ، مجمل العناصر الاشارية التي توضح طبيعة السلطة المتضمنة في هذه البنية ، والمحمولة على انساقها التعبيرية ــ الدلالية ، بمختلف مستويات هذه السلطة ، من ايديولوجية وسياسية وثقافية ... الخ .

لقد بات معروفا أن الممارسة اللغوية تتضمن دلالة ايديولوجية مؤكدة ، وأن الكلمات « تتنسج من مجموع خيوط ايديولوجية ، مشكلة نسيجا لكل العلاقات الاجتماعية في مختلف الميادين »(٣) وإن هذه الدلالة تكون أكثر سطوعا في لغة السياسة ، التي تشكل الخطابة جانبا هاما منها ، وشكلا تعبيريا من أشكالها ، بقي فاعلا باستمرار في الحياة العربية عامة ، وعلى عهد الامويين والحجاج خاصة . من هنا « تتحول الممارسة الخطابية الى عامل مهم ومساعد في عملية رصد ومعرفة المنظومة الفكرية العاكسة لسياسة وايديولوجية الخطيب »(٤) . اللتين هما ــ بالنسبة لموضوع دراستنا ــ جزء من سياسة وايديولوجية الدولة الاموية .

ثالثا : لا ينفصل تطور الخطابة العربية ، وارتقاء التعبيرية والدلالية ، في المجتمع العربي ــ الاسلامي ، عن مسار الصراع الاجتما ــ سياسي في هذا المجتمع . فلقد أريد لها ــ الخطابة ــ أن تكون مصدرا من مصادر إنتاج السلطة في خضم هذا الصراع ، تدعم المصادر السلطوية الاخرى ، وتمهد لها ايديولوجياً وثقافياً ونفسياً ، وتمنحها ، عبر الخطاب اللغوي ، مشروعيّة الممارسة والتجسّد على أرض الواقع . من هنا شهدت الخطابة العربية تطوراً وازدهاراً كبيرين في العصر الأموي

جرّاء التطور الخطير في مسار الصراع السياسي ، واشكال إدارته ، بين الدولة ومرتكزاتها السلطوية من جهة ، وبين اطراف المعارضة والجسد الاجتماعي العام من جهة ثانية .

يشير الباحث ـ احسان النص ـ في كتابه « الخطابة العربية في عصرها الذهبي » الى هذا بالقول : « كانت الأحداث السياسية التي حفل بها العصر الأموي ، ابرز العوامل التي تأثرت بها حياة الفن الخطابي في هذا العصر . . . وكان من شأن هذه الاحداث كلها أن ازدهرت الخطابة السياسية في هذا العصر ازدهارا لم تحظ به في اي عصر آخر ، إذ إنها كانت احد الأسلحة الماضية التي استخدمت إبان الصراع السياسي العنيف »(٥) .

ولقد كان الحجاج ، في نقطة تقاطع اللحظتين السياسية واللغوية ـ الخطابية ، حاملاً من حوامل سلطة الدولة ، ومنتجاً لهذه السلطة عبر ممارسته السياسية ـ العسكرية ، واللغوية ـ الخطابية . واللحظتان كلتاهما تشكلان عنصرين هامين ومعبرين في نسق العلاقة بين الدولة الأموية والمجتمع العربي ـ الاسلامي ، في تلك المرحلة التاسيسيةالهامة . ونحن نلاحظ ان الاهتمام الذي اولته المسارد التراثية لاخبار الحجاج ، بوصفه قائدا سياسيا وعسكريا ، لا يقل عنه الاهتمام الذي اولته هذه المسارد بوصفه خطيبا فصيحا . وتبدو اللحظتان اللغوية والسياسية في ممارسة الحجاج ، داخل هذه المسارد ، متكاملتين ومتساندتين في نسق سلطوي قمعي واحد .

* * *

ـ ٢ ـ

لدينا من السيرة التاريخية للحجاج الثقفي ، ما يدل على أن ممارسته الخطابية كانت تستدعيها باستمرار ظروف عصيبة تمر بها سلطة الدولة الأموية ، وسلطته هو نفسه بوصفه ممثلا للدولة(٦) .

ولما كان الصراع في تلك المرحلة بالذات ، صراعا دمويا تاسيسيا ، استعملت فيه الدولة أساليب القمع والتصفية الجسدية ، فاننا نرى في

الممارسة اللغوية للحجاج ، المستدعاة في مسار الصراع ، شكلا من اشكال الممارسة القمعية المتحققة عن طريق اللغة ، والتي تتوسل الخطابة سبيلا الى تكريس فاعليتها .

فعلى ارض الواقع ، وفي مجرى الصراع الاجتما ــ سياسي ، كانت تظهر باستمرار بوادر عصيان ، ورفض لسلطة الدولة ، من منطلقات تاريخية مختلفة ، سياسية واجتماعية وايديولوجية . عندئذ تكون خطبة الحجاج احد الاجراءات المساهمة في كبح هذه البوادر ، وفي مواجهة الرفض الصادر عن المعارضة ، بممارسة لغوية تقمع من خلال سلطتها وحركتها الدلالية ، ذلك الرفض ، ساعية ، عبر اساليب متنوعة ، الى عرقلة امتداداته وتثبيتها ، وتعطيل فاعلية المعارضة والرفض، من ثم(٧).

ومن المعروف تاريخيا ان لحظة اختيار الحجاج ليكون حاكما على العراق ، هي لحظة تاريخية املتها الظروف المأزقية التي كانت تمر بها الدولة الاموية ، وحاجتها الى زعامة قامعة يتناسب رد فعلها، واجراءاتها الادارية ، مع الوضع المتأزم في العراق والاقاليم الشرقية ، والذي اخذ شكل العصيان والتمرد على سلطة الدولة(٨) .

في هذا الوضع ، تبدو لحظة الممارسة اللغوية ــ الخطابية للحجاج ، ترداداً وامتثالا للحظة اختياره حاكما . انها ممارسة لغوية متكاملة مع دوره والمهمة الموكلة به اساسا ، وهي ممارسة من شأنها ان تدعم سلطته ، وتؤازر المصادر الاخرى لهذه السلطة ؛ الجيش والشرطة والمؤسسات الادارية الاخرى ... وبكلام آخر ، يمكن القول : اذا كان الحجاج عنصرا في البنية القمعية للدولة الاموية ، فان ممارسته الخطابية هي عنصر في بنية سلطته ، كحاكم عسكري لمنطقة موءارة بالاحداث .

هكذا يتطابق الحجاج ــ كعنصر فاعل فيبنية السلطة ــ مع ممارسته الخطابية . ويحيلان في فاعليتهما داخل التاريخ الاجتما ــ سياسي للدولة الاموية ، وعلاقتها بالمجتمع العربي ــ الاسلامي ، الى توجه قمعي يستهدف ترويض المجتمع ، وتكييفه بالشكل الذي يخدم هذه الدولة ويكفل بقاءها .

ومما لاشك فيه ، أن انجاز هذا المسعى السلطوي عن طريق الممارسة الخطابية ، كان يتطلب موهبة خطابية ، وامكانات ادائية بلاغية كبيرة . ولقد توفرت هذه الموهبة والامكانات عند الحجاج كما هو معلوم ، وكان ذلك واضحا حتى بالنسبة لمعاصريه(٩) ، وموضع اعجاب يصل الى درجة الذهول(١٠) . وكان هو نفسه يعي اهمية هذه الممارسة البلاغية ، بوصفها سلطة داعمة لمهمته القمعية ـ الضبطية . من هنا يأتي حرصه على تكامل الاداء البلاغي في ممارسته الخطابية ، بحيث لا يدع للمتلقين فرصة التنفس خارج الفضاء السلطوي المهيمن ، الذي تؤطره الممارسة الخطابية ، او الاستهانة بسلطة خطبته ، نتيجة اي خلل في ادائه البلاغي.

إن موقف الحجاج من مسالة ـ اللحن ـ في ممارسته الخطابية ، يوضح ذلـك .

لقد كان توقي اللحن في الممارسة الخطابية ، وخاصة بالنسبة للخطيب الذي يشغل موقعا قياديا سلطويا ، أمرا معروفا في المجتمع العربي منذ ماقبل المبعث ، وتطور هذا الامر بظهور الدولة العربية ـ الاسلامية ومؤسساتها السياسية والعسكرية والاجتماعية المختلفة، وبتطور الخطابة العربية بوصفها ممارسة سلطوية .

لقد كان امتياز الخطيب وسلطته وهيبته ، كل ذلك ، عرضة للخطر باستمرار ، جراء احتمال الوقوع في اللحن(١١) . وكان من النتائج المنطقية لوقوع الخطيب في اللحن ، أن يفقد خطابه سلطته ، وأن يصيب الخلل أسس موقعه السلطوي الذي يشغله خطيبا وقياديا ، مما يجعله في نظر السامعين رجلا عاديا لا امتياز له(١٢) ، وربما ادى لحن القيادي في ممارسته الخطابية الى فقدانه جدارة المنصب الذي يشغله(١٣) .

يبرز هذا الامر الدلالة السلطوية للممارسة الخطابية ، فاللحن هنا يأتي بمثابة ثغرة في الجبهة التي تنشئها هذه الممارسة . وتوقي اللحن إنما يعني الحرص على تماسك هذه الجبهة ، واكتمال مهمة الممارسة ، وتحقيق سلطتها ، بشكل افضل .

إن الرواية المتداولة في المسارد التراثية عن حوار دار بين الحجاج ويحيى بن يَعمر الليثي حول اللحن ، توضح وتشير الى الحساسية المفرطة للحجاج تجاه هذه المسألة . وقوام الرواية أن الحجاج يسأل يحيى ان كان قد سمعه يلحن على المنبر . فيجيب يحيى : الامير افصح من ذلك . ولكن الحجاج يلح بالسؤال على يحيى ، فيعترف هذا الاخير للحجاج بأنه سمعه يلحن احيانا .

وتشير بعض الروايات الى ان الحجاج ابعد يحيى بعد هذا الحوار الى ـ خراسان ـ(١٤) ، وبعضها الآخر يشير الى أن الحجاج قال ليحيى: إرحل عني ولا تجاورني(١٥) . وفي رواية اخرى انه قال له : لا تساكني ببلد اخرج(١٦) .

ويشير الباحث ـ إحسان النص ـ الى هذا بالقول « وكان الحجاج مع ذلك حريصا على توقي اللحن في كلامه ، وقد غضب حين صارحه يحيى بن يعمر بما يقع فيه من اللحن ، وتوعده بالقتل إن لم يرتحل عنه »(١٧) . وفي ـ العقد الفريد ـ « قال الحجاج لابن يعمر : أتسمعني ألحن ؟ قال : الا ربما سبقك لسانك ببعضه في آن وآن . قال : فاذا كان ذلك فعرّفني »(١٨) .

وإذا كان الامر فان دلالة الرواية واضحة ، تشير الى رغبة الحجاج بتكريس أكبر سلطة ممكنة لخطابه البلاغي ، مما جعله حريصا على توقي اللحن . ويبدو نفيه ليحيى بن يعمر كما تذكر الرواية ، بمثابة تغييب وإلغاء لعنصر يمتلك معرفة قادرة على كشف نقاط الضعف في سلطة ادائه البلاغي . وكانت حساسية الحجاج تجاه اللحن ، واعتداده بفصاحته ، امرا معروفا لدى معاصريه والمقربين منه ، بحيث اعتبرت فصاحته عنصرا رئيسيا في بنية سلطته الخطابية والسياسية ، لا يمكن تجاوزها او التطاول عليها ، يذكر ابن عبد ربه في العقد الفريد :

« دخل الشعبي على الحجاج فقال له : كم عطاءك ؟ قال : الفين ! قال : ويحك كم عطاؤك ؟. قال : الفان . قال : فلِمَ لحنت فيما لا

يلحن فيه مثلك ؟ قال : لحن الامير فلحنت ، واعرب الامير فأعربت ، ولم اكن ليلحن الامير فاعرب انا عليه ، فاكون كالمقرع له بلحنه ، والمستطيل عليه بفضل القول قبله . فأعجبه ذلك منه ووهبه مالا »(١٩) .

* * *

- ٣ -

٢ ــ ٣ ــ إن الموقع السلطوي ــ القيادي ــ للحجاج ، أتاح له توفير الشروط المثالية المناسبة لعملية التعبير اللفظي ، بحيث تحقق هذه الشروط اسباب النجاح لادائه البلاغي،وتصل بعملية الارسال والاستقبال الى الاهداف المقصودة منها ، على الصعد النفسية والسلوكية .

ويمكن ان أشير اولا ، الى ان موقع الحجاج ذاك ، قد اتاح له دائما ، أن يحشد متلقّين لخطابه . فسلطته ، بوصفه واليا على العراق ، قد وضعت تحت تصرفه جمهورا واسعا من المتلقين ، هم بالضبط ، الجسد الاجتماعي المستهدف من عملية التعبير اللفظي ، ومحمولات هذا التعبير ، الايديولوجية .

لقد كان بوسع الحجاج أن يهيىء دائما الطرف الآخر في ــ حلقة الكلام ــ ، وهو الجمهور المتلقي لمرسلات خطابه . إن غياب الطرف الآخر ، الجمهور ، وانفتاح الدورة الإشارية بالتالي ، لم يكن ممكنا في ظل العلاقة بين طاغية بحكم ، وجمهور ينصاع . مما جعل حركة الدورة الاشارية وعملها الكامل ــ انغلاقها ــ أمرا متاحا دائما للحجاج،ولممارسته الخطابية .

من ناحية ثانية ، اتاح الموقع السلطوي للحجاج ان يكون هو نفسه المحدد النهائي لمدة الارسال ، حسب اعتباراته القائمة خلال ممارسته الخطابية ، وتبعا لتقديراته حول تحقيق الارسال لأهدافه . وثمة روايات عديدة تشير الى ان الحجاج كان يؤخر الصلاة الى مابعد وقتها المحدد شرعا ، بسبب استرساله في خطبه . يذكر ــ ابن ابي الحديد ــ أن الحسن البصري كان يقول : « واعجبا من اخيفش اعيمش ! جاء ففتننا

عن ديننا وصعد على منبرنا ، فيخطب والناس يلتفتون الى الشمس ، فيقول : ما بالكم تلتفون الى الشمس ؟ إنا والله ما نصلي للشمس ، وإنما نصلي لرب الشمس !. أفلا تقولون : ياعدو الله ، إن لله حقا بالليل لا يقبله بالنهار ، وحقا بالنهار لا يقبله بالليل ..؟ ثم يقول الحسن: وكيف يقولون ذلك وعلى راس كل واحد منهم علج قائم بالسيف ؟ »(٢٠)

وقد اشتغل ابن الاشعث في احداث ثورة القراء ، هذا الامر ، من اجل حشد المناهضين للحجاج والدولة الاموية . يذكر ـ اليافعي ـ في مرآة الجنان ـ : « وفيها ـ اي في سنة ٨٣ هـ وقعة دير الجماجم ، فكان شعار الناس : ياثارات الصلاة . لان الحجاج كان يميت الصلاة ويؤخرها حتى يخرج وقتها »(٢١) .

اضافة الى الملاحظتين السابقتين (قدرة الحجاج على تأمين دورة اشارية بشكل هو طرفها المرسل ، وجمهور المحكومين طرفها المستقبل ، وتحكم الحجاج في المدة الزمنية للارسال) يمكن ان نشير الى ملاحظة ثالثة ، تتعلق بطبيعة « الشكل الخطابي نفسه ، حيث تتمظهر عملية احتكار للفعل الكلامي والجهد المحرض الممارس على الوعي الدوني للمستمع »(٢٢) مستخلصين من ذلك كله الاطار السلطوي ـ القمعي للممارسة الخطابية التي احتكرها الحجاج الثقفي ، والتي استهدفت انتاج الارضاخ عن طريق اللغة . وهو ما سنوضحه على مستوى الشكل والدلالة في هذه الممارسة .

ب ـ ٣ ـ لخطبة الحجاج منطق إملائي يسيطر على بنية خطبته ، لذلك يمكن تصور حركة هذه البنية في مسارها الرئيسي بين اللسان ـ المرسل ـ والاذن ـ المستقبل ـ على شكل خط هابط احادي الاتجاه. وهذا المنطق الاملائي يرى في وعي المتلقين اداة لاستنساخ موضوعه الاساسي وهو الارضاخ ، بحيث يترجم المتلقون هذا الموضوع الى سلوك هو ما تسعى اليه البنية وحركتها ، اذ من المعروف أن « المرسل لا يرسل المعلومات كي يستقبلها المتلقي ويغني بها معارفه فقط ، بل هو يفعل ذلك بنيّة دفعه الى القيام بسلوك معين »(٢٣) . والسلوك المرغوب

فيما يخص موضوعنا ، مرتبط بسياسة الدولة الاموية ، وبما يكرس سلطتها على المستويات السياسية والايديولوجية والاقتصادية والعسكرية .

ويمكن القول إن هذا المنطق الاملائي ، وشكل الحركة الهابطة التي تنهض ببنيته ، إنما يحيلان الى منطق علاقة الدولة بالمجتمع في التاريخ العربي ، حيث كان الموقع الفوقي ـ التسلطي ، وما يفرزه هذا الموقع من أشكال سلطوية تاريخية عديدة : (الملك ـ الاله ، راعي البشر ، الحاكم بأمر الله ، وصولا الى الدولة الشمولية الحديثة) ، نقول : ان هذا الموقع الفوقي ـ التسلطي قد بقي دائما يعيد انتاج هذه الحركة ، ويرهنها ايديولوجيا ومؤسساتيا ، تبعا لمتطلبات الظرف التاريخي ، في توجه الدولة نحو المجتمع(٢٤) .

إن دينامية النص ـ الخطبة ـ وعلاقاته الداخلية تمتلك نقاط ارتكاز ، ونقاط بلوغ ـ نقاطا غائية ـ ، ترتهن في تحديدها ، وفي شكل العلاقة بينها ، وفي حركة دلالاتها ، الى هاجس ساطع عبر كل هذه النقاط ، يتمثل في انتاج القمع والارضاخ ـ على مستوى الخطاب اللغوي ـ ، وتكريس الخوف والرضوخ على مستوى السلوك والممارسة الاجتماعية التاريخية ، للمتلقين .

تتمثل نقاط الارتكاز في مجموعة الاحكام القيمية التي يشتمل عليها النص ، وترد على شكل تقديرات Statements ، والتي تستند الى معرفة يكون الحجاج نفسه مرجعها وحاملها(٢٥) . وهذه الاحكام القيمية تخص بالتناوب طرفي الممارسة الخطابية : المرسل والمتلقين .

بالنسبة للاحكام القيمية التي يطرحها النص ـ الخطبة ـ، والخاصة بشخصية المرسل ـ الحجاج ـ فانها تستهدف ، في المقام الاول ، التعبير عن حالة استقواء يقوم بها الخطيب بوصفه القائد السيا ـ عسكري في الشرط القمعي ـ الدولتي . ويتم من خلال هذه الاحكام ـ التقريرات ـ رسم الملامح الشخصية المناسبة والضرورية لخلق الحالة المقابلة لحالة الاستقواء ، أعني الاستكانة والرضوخ عند المتلقين .

إن حالة الاستقواء التي تتمظهر في الاحكام القيميـة العائدة على شخصية الحجاج ، تسعى الى فرش الممهدات المناسبة لنسق التهديد والوعيد . إن خطب الحجاج زاخرة بمثل هذه التقييمات العائدة علـى ــ اناه ــ ، والتي تعطي صورة قاسية مرعبة للخطيب الذي تتطابـق ممارسته الخطابية مع ممارسته السياسية القيادية ، من موقع سلطوي استبدادي واحد ، وتنفذ بشكل الممارسة السياسية ، من خلال التعريف بشخص حاملها السلطوي ــ الدولتي . ومن المعروف انه افتتح خطبته الشهيرة في الكوفة ، بهذا البيت من الشعر ، الصارخ بالاستقواء والانا الطاغيـة .

انا ابن جَلا وطلاع الثنايا　　متى اضع العمامة تعرفوني

وقد أتبع البيت مباشرة بقوله :

« أما والله إني لأحتمل الشر بحمله ، واحذوه بنعله ، واجزيـه بمثله ، إني لارى رؤوسا قد اينعت وحان قطافها ، وإني لصاحبها ..».

ويتابع القول في الخطبة نفسها « إني والله ما اغمز تغماز التين ، ولا يقعقع لي بالشنان ، ولقد فررت عن ذكاء ، وفتشت عن تجربة ، وجريت من الغاية . إن امير المؤمنين كب كنانته ثم عجم عيدانها فوجدني امرها عودا ، واصلبها عمودا ، فوجهني اليكم ... » . ويقول في مكان آخر من الخطبة :

« إني والله لا اَعِدُ إلا وفيت ، ولا اهم إلا امضيت ، ولا اخلق إلا فريت »(٢٦)

وفي خطبة اخرى يقول الحجاج « سوطي سيفي ، فنجاده في عنقي ، وقائمه في يدي ، وذبابه قلادة لمن اغترّ بي .. »(٢٧) .

أما الاحكام القيمية التي تخص المتلقين ، فانها تستهدف بشكل خاص ادانة الطرف المستقبل . إن الادانة تتضمن معرفة خابرة يمتلكها الحجاج ، بجمهور المتلقين ، الجسـد الاجتماعي المستهدَف من عملية الابلاغ والارسال ، المحكوم لسلطة الطاغية . وهذه المعرفة الخابرة تقدم ،

في الافصاح البليغ عنها ، صورة كم بشري مذنب ، ضال ، جحود ، متآمر وشرير ، لا ينقاد إلا بالعصا . وتقدم خطبة الحجاج بعد وقعة ـ دير الجماجم ـ صورة لهذا الكم البشري ، توحي بأن الفساد الذي لحق بمجموع الناس ـ المتلقين انفسهم ـ لا يمكن إصلاحه ، ولا يصح معه إلا الاستئصال الكامل لهذا الكم البشري .

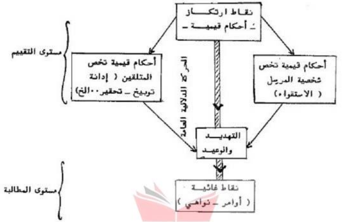
يقول الحجاج في هذه الخطبة :

« إن الشيطان قد استبطنكم فخالط اللحم والدم والعصب والمسامع والاطراف والاعضاء والشغاف . ثم افضى الى الامخاخ والاصماخ ، ثم ارتفع فعشش ، ثم باض وفرّخ ، فحشاكم نفاقا وشقاقا ، واشعركم خلافا ، واتخذتموه دليلا تتبعونه ، وقائدا تطيعونه ، ومؤامرا تستشيرونه ، فكيف تنفعكم تجربة ، أو تعظكم وقعة ، أو يحجزكم اسلام ، أو ينفعكم بيان ؟ »(٢٨) .

وفي خطبة الكوفة « فانكم طالما اوضعتم في الفتن ، واضطجعتم في مراقد الضلال ، وسننتم سنن الغي » .

وفي خطبة يذكر الطبري في تاريخه ـ احداث سنة ٧٥ هـ ـ أن الحجاج القاها في اليوم الثالث لدخوله الكوفة ، يقول : « يا بني اللكيعة ، وعبيد العصا ، وأبناء الأيامى ... الخ » .

إن كثافة الدلالات التي تدين وتوبخ ، بصيغتها التأكيدية التقريرية ، تشكل ثقلا لغويا ـ نفسيا يرزح تحته المتلقون ، ويخضعون لمؤثراته المحمولة على اداء بلاغي ـ خطابي راق ، مما يكرس ارتدادا على الذات من شأنه تعزيز الشعور بالذنب والخطأ عند المتلقين ، وبالتالي تهيئتهم للوصول بالممارسة الخطابية الى نقاطها الفائية . هنا يتبدى نسق التهديد والوعيد في خطابة الحجاج ، بوصفه الحركة الدلالية التي تنقل النص من مستوى التقييم ـ استقواء وادانة ـ الى مستوى المطالبة . ويمكن التمثيل على ذلك باللوحة التالية :



تجمل ما تقدم بالقول التالي : لكي يكون الخطيب ، من موقعه السلطوي الدولتي ، جديرا بتهديداته ، لا بد ان يستقوي ، فيستعرض أمام الملأ امكاناته وخصائصه الفردية . ولكي يكون جمهور المتلقين ، الذي هو موضوع التهديد والوعيد ، مستحقا ومستاهلا لاستبداد الطاغية واجراءاته ، لا بد ان يدان ، وان تتكشف حقيقته ، عبر لغة الخطيب ، صارخة بالجحود والعصيان .

وهكذا تسعى نقاط الارتكاز ، عبر الاستقواء والادانة ، الى فرش المهدات المناسبة لتمرير نسق التهديد والوعيد ، وهو النسق الذي يربط بين نقاط الارتكاز تلك ، وبين النقاط الغائية التي تسعى الممارسةالخطابية الى تحقيقها .

ج ـ ٣ ـ في نسق التهديد والوعيد ، يتجسد شكل الممارسة السلطوية التي تدير الصراع الاجتما ـ سياسي ، وهي قائمة أساسا على الترهيب والارضاخ بواسطة البطش والقمع .

ولهذا النسق مسار ، يمتد ، في الحركة الدلالية لخطابة الحجاج ، بين الاحكام القيمية الشخصية ـ الاستقواء والادانة ـ ، وبين النقاط الغائية في مستوى الادانة . بل إن مجمل الحركة الدلالية في الممارسة الخطابية للحجاج ، تنهض على حوامل مضمَرة أو معلنة من التهديد والوعيد(٢٩) . ففي استقواء الحجاج يستعلن التهديد من خلال الخصائص الشخصية التي يمتاز بها الخطيب ، والتي تشير الى القدرات القيادية ـ الفردية القائمة على البأس والشدة والاحتكام الى السيف مباشرة . كما ان اطلاق الاحكام القيمية على جمهور المتلقين ـ الادانة بصيغة الشتم والتوبيخ ـ يضمن في النهاية مدلولات التهديد والوعيد .

ولكن نسق التهديد والوعيد يظل في مستوى التقييم ـ الاستقواء والادانة ـ ، وفي مجال نقاط الارتكاز ، شكلا من اشكال التمهيد ، وتهيئة المتلقين للصعود بالحركة الدلالية الى الايقاع التهديدي المباشر ، الذي سينقل البنية اللغوية الى مستوى المطالبة ، عبر لغة الامر والنهي . ويضع المتلقين أمام امتحان الممارسة .

يأتي الايقاع التهديدي الانـذاري على حوامل لغوية ذات طبيعة تصويرية تمثيلية تستخدم منطق التخييل الجاهلي البداوي ، عبر بنية نحوية قائمة على الجمل الفعلية القصيرة ، التي يؤطرها القسم والتوكيد .

يقول في خطبة الكوفة « فوالله لاذيقنكم الهوان حتى تـدرّوا ، ولاعصبنكم عصب السلمة حتى تنقادوا . اقسم بالله لتقبلن على الانصاف، ولتدعن الإرجاف ، وكان وكان ، واخبرني فلان عن فلان . . . أو لاهبرنكم بالسيف هبرا يدع النساء أيامى ، والولدان يتامى . . »(٣٠) .

وفي خطبة ثانية « والله ما أرى الأمور تمضي حتى اوقع بكم وقعة تكون نكالا لما قبلها وتاديبا لما بعدها »(٣١) .

ويقول « والله لو أمرت الناس أن يخرجوا من باب المسجد، فخرجوا من باب آخر لحلت لي دماؤهم وأموالهم »(٣٢) .

وكما يندغم نسق التهديد والوعيد بنقاط الارتكاز ، بتمظهره من خلال الاستقواء والادانة ، فانه يندغم كذلك بالنقاط الغائية ، ويتحرك

في مستوى المطالبة ، دافعا المتلقين باتجاه النقاط الغالية ، ليضعهم في مواجهة خيارين لا ثالث لهما : الانصياع أو السيف .

إن النقاط الثائية التي تتمظهر في الخطبة ـ الوحدة اللغوية ـ إنما تستهدف التعيين والتحديد المباشر للممارسة المطلوبة من الجمهور ، فيما وراء الخطبة نفسها ، على ارض الواقع ، وفي المعيش اليومي وهي لذلك تحدد جوانب من ايديولوجية السلطة التي يتكلم الخطيب باسمها ، والتحديد هنا يكون مباشرا واضحا .

وتستند هذه النقاط الى حوامل لغوية قائمة على لغة الأمر والنهي، وبشكل خاص صيغة الجمل الأمرية النافية ، وهي جمل « تؤثر تأثيرا باقيا وفعالا في نفوس من تصل اليهم » كما يشير ـ جورج كلاوس ـ (٣٣).

يقول الحجاج في خطبة الكوفة :

« فإياي وهذه الجماعات ، وقيلا وقال وما يقول . وفيم انتم وذاك ؟ والله لتستقيمن على سبل الحق أو لأدعن لكل رجل منكم شغلا في جسده ، من وجدته بعد ثالثة من بعث المهلب سفكت دمه وانهبت ماله » وفي رواية ثانية « إياي وهذه الزرافات . لا يركبن الرجل منكم إلا وحده ... وقد بلغني رفضكم المهلب ، واقبالكم على مصركم عصاة مخالفين ، وإني اقسم لكم بالله لا اجد احدا بعد ثالثة إلا ضربت عنقه »(٣٤) .

وفي خطبة اخرى « اما والله لا تقرع عصا بعصا الا جعلتها كأمس الدابر »(٣٥) .

وفي خطبة اخرى « يا بني اللكيعة ، وعبيد العصا ، وابناء الايامى ، الا يربع رجل منكم على ظلعه ، ويحسن حقن دمه ، ويبصر موضع قدمه ! »(٣٦) .

ويقول « ايها الناس ؛ إياكم والزيغ ، فان الزيغ لا يحيق إلا باهله .. الخ »(٣٧) .

إن الحركة الدلالية العامة ، بدءا بالاستقواء والادانة ، ومرورا بالتهديد والوعيد ، تسعى الى خلق حالة استكانة Quietism تنزرع على خلفيتها النقاط الفائية ، ويتم في هيمنتها الافصاح من قبل المرسل عن متطلبات السلطة ؛ « عدم التجمع ، عدم الجهر بنقد السلطة ، عدم التساؤل أو الاستنكار ، الخضوع لاوامر السلطة .. الخ » . وبذلك تكون الممارسة الخطابية قد حققت مهمتها ، بتحقيق الإرضاخ ، ودفع المتلقين الى ممارسة ترضى عنها السلطة ، وتباركها .

د ـ ٣ ـ يلجأ الحجاج الى تقنيات متنوعة للارسال ، داعمة لعملية التلفظ ، وذلك من خلال استعمال اتقنية اخرى للايصال(٢٨) ، قائمةبشكل رئيسي على : الصمت ـ التدرج في ارتفاع الصوت ـ الحركات العضوية المرافقة ـ اللباس ـ . وهذه التقنيات كلها تسعى الى تعميق الحركة الدلالية ، وتعميق تأثيرها في المتلقين .

إن التدقيق في طبيعة اتقنية الايصال المرافقة للارسال الشفهي ، وفي أهدافها التعبيرية ـ الاشارية ، عند الحجاج ، توضح انها عناصر في البنية القمعية للممارسة الخطابية ، تستمد من نفس هذه البنية ، ومن نفس طبيعتها الايديولوجية ، شكلها وطريقة عملها وتأثيرها في عملية الارسال . إنها عناصر داعمة للحركة الاملائية ، وللمسعى الإرضاخي المتحقق عبر الممارسة الخطابية .

من المعروف ان الحجاج بدأ خطبته في الكوفة بصمت طويل ، اثار التساؤلات عند الحشد ، قبل ان ينهض فيكشف عن وجهه ويبدأ ارساله اللفظي . ويشير جماع الروايات عن الخطبة الى أن الحجاج تعمد استقطاب الأنظار ، وشد الاهتمام ، وخلق حالة من الترقب والتساؤل عند المتلقين ، ومن شأن ذلك كله أن يعمق من تأثير ارساله اللفظي حال بدئه . وتشير رواية ـ ابي العباس المبرد ـ الى ان الحجاج قد اختار اللحظة المناسبة لينهض ويبدأ ارساله : « فلما راى عيون الناس اليه حسم اللثام عن فيه ونهض وقال ... الخ »(٢٩) . وهذا اختيار دقيق ، يترصد اللحظة التي يصل فيها الترقب الى ذروته عند المتلقين ، حيث لم يكن قد تكامل هذا الترقب ، واخراج المتلقين عن سيطرة الخطيب .

ويشير التأثير الذي تركه الصمت ، ثم بدء الارسال في اللحظة المناسبة ـ حسب قول ـ عمير بن ضابىء البرجمي ـ الى نجاح هذا التكتيك الذي اتبعه الحجاج ، في السيطرة الكاملة على المتلقين . تذكر الروايات :

« ويقال إنه لما صعد المنبر واجتمع الناس تحته ، أطال السكوت ، حتى ان محمد بن عمير أخذ كفا من حصى واراد ان يحصبه وقال : قبحه الله ما أعياه وأذمه . فلما نهض الحجاج وتكلم بما تكلم به جعل الحصى يتناثر من يده وهو لا يشعر به ، لما يرى من فصاحته وبلاغته . . . »(٤٠) .

ومن التقنيات التي استعملها الحجاج في ارساله ، لتحقيق الانتباه عند المتلقين التدرج في رفع درجة الصوت أثناء الممارسة الخطابية، فيبدأ بالتكلم « رويدا فلا يكاد يسمع ، ثم يتزيد في الكلام »(٤١) وهذا التكتيك يتيح للخطيب مزيدا من السيطرة على مستمعيه وشد انتباههم اليه . كما أن اتجاه السهم في درجة الصوت يتطابق مع الحركة الدلالية العامة للخطبة ، حيث أن الصوت القوي يأتي حاملا الخاتمة التي تتضمن مستوى المطالبة المباشرة ، عبر لغة الأمر والنهي .

ويترافق هذا التكتيك ـ الصمت وتصاعد درجة الصوت ـ مع حركات ايمائية عضوية يقوم بها الحجاج ، للمساهمة في تأكيد الايصال ، ودعم الارسال اللفظي .

« ان الخطابة المعتمدة على انتاج حالة انفعالية ، لا تحتمل فصلا بين الكلمة والحركة . لكل من هذين العاملين دور محدد وهام في التعبير الخطابي ، يرتبطان في علاقةعضوية ، يتممان بعضهما او يدعمان بعضهما البعض »(٤٢) .

ان الحركات الايمائية التي كان الحجاج يقوم بهـا ، تتناسب في شكلها ومقاصدها ، مع محمولات الارسال اللفظي ، انها « كلمة تعلنها اليد لتركيز كلمة يعلنها الفم »(٤٣) والكلمتان تتكاملان في نسق اشاري ، تهديدي ارضاخي ، واحد .

« ويقال : كان الحجاج اذا صعد المنبر تلفع بمطرفه ، ثم تكلم

رويدا فلا يكاد يسمع ، ثم يتزيد في الكلام حتى يخرج يده من مطرفه ، ويزجر الزجرة فيفزع بها من في اقصى المسجد »(٤٤) .

وتأتي الصورة الخارجية للخطيب ، لتضفي على عملية الارسال ـ اللفظي والحركي الايمائي ـ عنصرا اشاريا له الطبيعة الدلالية نفسها ، حيث يستهدف في الاساس تعزيز الاستقواء ودلالات التهديد والوعيد والارضاخ عند الخطيب من جهة ، وتعزيز حالة الاستكانة والرضوخ عند المتلقين من جهة ثانية . وتتمثل هذه الصورة في لجوء الحجاج الى العمامة ، متلثما بها ، والى القوس متنكبا اياه ، والى السيف متقلدا به ، ثم يتقدم الى منبر الخطابة ، شاكي السلاح ، وكأنه يدخل ساحة حرب .

* * *

ـ ٤ ـ

الممارسة الخطابية تتطابق مع الاجراءات القمعية لدى الحجاج . كل خطبة انما هي ايذان بفعل تدميري للاخر ـ المجتمع ـ ، انهاالتخطيط اللغوي للتوجه الدولتي ـ القمعي ـ والافق الاشاري ، للفعل الملموس في دائرة الحديد والدم . وان طبيعة الممارسة الخطابية للحجاج ، في كلها المتكامل ـ الارسال والاستقبال ، الدلالة والشكل ـ تعكس جانبا من طبيعة العلاقة بين الدولة والمجتمع في التاريخ العربي .

ان « خطابة السياسة عند السلطة هي فعل عنف ، ممارسة قمع : التضليل اللغوي ينوب عن العنف الجسدي ويكمله في نفس الوقت »(٤٥) وبهذا تكون لغة السياسة « اداة لتوطيد المؤسسات السياسية ، ويجب ان يسير النضال ضد هذه المؤسسات يدا بيد مع النضال ضد رموزها اللغوية خاصة »(٤٦) .

يأتي استقراء الخطابة السياسية عند الحجاج ، بوصفها عنصرا اشاريا موضحا لطبيعة التوجه الدولتي نحو المجتمع في التاريخ العربي ، ليضيء عمل لغة السياسة ، في سياق تاريخي ـ اجتماعي خاص ، وفي تجسد بلاغي ادائي راق ، وليبين جانبا من عمل لغة السياسة في توطيد

المؤسسات السلطوية في المجتمع العربي ، وليكرس ـ الاستقراء ـ وعيا معاصرا بهذا الجانب من عمل لغة السياسة ، في سيرورته القادمة من احقاب بعيـدة .

* * *

هـوامش :

(١) من اجل ترجمة ـ الحجاج بن يوسف الثقفي ـ واخباره ، يمكن مراجعة المصادر التاليـة :

* البداية والنهاية لابن كثير ـ ج ٩ ـ ط دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨٧ .

* الكامل في التاريخ لابن الاثير ـ ج ٤ ـ ط دار الكتاب العربي ـ بيروت ١٩٦٧

* وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان لابن خلكان ـ ت احسان عباس ـ مجلد (٢) ط دار صـادر .

* مروج الذهب ومعادن الجوهر ـ للمسعودي ـ ج ٣ ـ ط دار الاندلس ـ بيروت ١٩٦٥ فضلا عن ان اشارة وذكر سيرته في الحجاز والعراق لا يكاد يخلو منها مصدر من مصادر التاريخ والادب في التراث العربي ـ الاسلامي .

ومن اجل استعراض صورته في الوعي الاقرب الى الشعبي ـ الاعتيادي ، يمكن الرجوع الى دراستنا المعنوية : « منعكسات شخصية الطاغية في التـراث العربي ـ الاسلامي : الحجاج نموذجا » ـ مجلة النهج ـ العدد (٣١) .

(٢) انظر من اجل هذا الموضوع ، دراسة قيمة للدكتور علي الشامي ، بعنوان « الخطابة والسياسة » ـ مجلة الفكر العربي ـ « معهد الانماء العربي » ـ بيروت ـ العدد ٢٢ .

(٣) ميخائيل باختين : الايديولوجيا وفلسفة اللغة . ترجمة فيصل دراج ـ مجلة الكرمل العدد ٦ ـ ص : ٧٦ .

(٤) د. علي الشامي : الخطابة والسياسة . ص : ١٣٢ .

(٥) ص : ٥٣ ـ ط دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

(٦) ان خطبة الحجاج المشهورة في أهل الكوفة ، بعد ولايته عليها مباشرة ، تعتبر النموذج الاوضح في هذا السياق . فقد كانت هذه الخطبة فاتحة المواجهة المريرة بين السلطة الاموية ، ممثلة بالحجاج ، وبين اطراف المعارضة التي اتخذت العراق والاقاليم الشرقية مسرحا لنشاطها .

(٧) يذكر الطبري في تاريخه ـ أحداث سنة ٧٥ هـ ـ : « . • عن عبد الله بن ابي عبيدة ، قال : فلما كان اليوم الثالث ـ من ولاية الحجاج للكوفة ـ سمع ـ اي الحجاج تكبيرا في السوق ، فخرج حتى جلس على المنبر ، فقال : ...الخ » ان التكبير هنا شكل من اشكال التعبير عن التذمر والاحتجاج • وتحيل دلالة السوق الى الطابع الشعبي لهذا التذمر والاحتجاج اللذين سياخذان شكل ثورة شعبية في البصرة

(٨) يذكر ـ القيرواني ـ في ـ زهر الاداب وثمر الالباب ـ ط زكي مبارك ـ ج ٤ ـ ص ٥٢ :
« قال عبد الملك بن مروان للحجاج : اني استعملتك على العراق ، فاخرج اليها كميش الازار ، شديد العوار قليل العثار ، منطوي الحصيلة ، قليل الثميلة ، غرار النوم ، طويل اليوم واضغط الكوفة ضغطة تحبق منها اهل البصرة ! » .

(٩) يذكر الجاحظ في ـ البيان والتبيين ـ ج ـ ص : ١٦٣ ـ ط عبد السلام هارون ـ :
« وزعم أصحابنا البصريون عن ابي عمرو بن العلاء انه قال : لم ار قرويين افصح من الحسن والحجاج » .

وعن ـ مالك بن دينار ـ يذكر الجاحظ ـ نفس المصدر ـ :

« ما رايت أحدا ابين من الحجاج • ما إن كان يرقى المنبر فيذكر احسانه الى اهل العراق وصفحه عنهم ، واساءتهم اليه ، حتى اقول في نفسي : لاحسبه صادقا ، وإني لاظنهم ظالمين له » .

(١٠) يذكر ـ ابن كثير ـ في البداية والنهاية ـ ج ٩ ـ ص : ١٠ ـ اثناء كلامه على دخول الحجاج الكوفة :

« ويقال انه لما صعد المنبر واجتمع الناس تحته ، اطال السكوت حتى ان محمد بن عمير اخذ كفا من حصى واراد ان يحصبه وقال : قبحه الله ما اعياه واذمه . فلما نهض الحجاج وتكلم بما تكلم به جعل الحصى يتناثر من يده وهو لا يشعر به ، لما

يرى من فصاحته وبلاغته •. » . وقد أوردت حادثة تساقط الحصى مصادر تاريخية وادبية عديدة . وسوف نقف عند دلالة الصمت في مفصل قادم من البحث .

(١١) في ــ العقد الفريد ــ لابن عبد ربه ــ ج ٢ ــ ص : ٣٠٨ ــ ط دار الكتب العلمية : « وقيل له ــ عبد الملك بن مروان ــ عجل عليك الشيب يا أمير المؤمنين . قال : شيّبني ارتقاء المنابر وتوقع اللحن » .

(١٢) في ــ البيان والتبيين ــ ج ٢ ــ ص : ٢٠٥ ــ : « لحن الوليد بن عبد الملك على المنبر فقال الكروّس : لا والله ان رأيته على هذه الاعواط قط فامكنني أن أملأ عيني منه ، من كثرته في عيني وجلالته في نفسي . فاذا لحن هذا اللحن الفاحش صار عندي كبعض اعوانــه » .

(١٣) في ــ العقد الفريد ــ ج ٢ ــ ص : ٣٠٨ « قال رجل للحسن : ان لنا اماما يلحن. قال : اميطوه » .

(١٤) تهذيب تاريخ دمشق لابن عساكر ــ تهذيب الشيخ عبد القادر بدران ــ ج ٤ ــ ص : ٦٨ ــ ط دار المسير ــ بيروت ١٩٧٩ .

(١٥) الكامل لابي العباس المبرد . تحقيق محمد احمد الدالي ــ ج ١ ــ ص : ٣٦٥ ــ ط مؤسسة الرسالة ــ بيروت ١٩٨٦ .

(١٦) تهذيب تاريخ دمشق .... (نفس المعطيات السابقة) .

(١٧) الخطابــة العربيــة في عصرها الذهبي ــ ص : ١٢٠ (م ــ س) .

(١٨) ج ٢ ــ ص ٣٠٨ (م ــ س) .

(١٩) ج ٢ ــ ص : ١٢٥ ــ ط دار الكتاب العربي ــ بيروت ١٩٨٣ ــ تحقيق احمد امين ورفاقه .من الواضح ان هذه القصة تومىء الى تصاغر المثقف امام الطاغية .

(٢٠) شرح نهج البلاغة ــ المجلد الرابع ــ ص : ٦٤١ ــ ط مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٦٤ • وانظر المواجهة بين الحجاج وعبد الله بن عمر لنفس السبب ، في ــ الطبقات الكبرى ــ لابن سعد ــ ج ٤ ــ ص : ١٥٩ طبعة دار صادر ــ بيروت .

(٢١) مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة حوادث الزمان لليافعي اليمني ــ ج ١ ــ ص : ٢٠٠ تحقيق عبد الله الجبوري ــ ط مؤسسة الرسالة ــ بيروت ١٩٨٤ .

(٢٢) د. علي الشامي : الخطابة والسياسة ـ ص : ١٣١ .

(٢٣) جورج كلاوس : لغة السياسة ـ ترجمة ميشيل كيلو ـ ص : ١٤٩ ـ دمشق ـ وزارة الثقافة ١٩٧٧ .

(٢٤) يوجز الحسن البصري ، في كلام منسوب اليه يتحدث فيه عن الحجاج ، الموقع الفوقي الذي منه يمارس الحجاج فعله الابلاغي الاملائي . يقول الحسن « ثم رقي ـ اي الحجاج ـ هذه الاعواد ، ينظر الينا بالتصغير ، وننظر اليه بالتعظيم ، يأمرنا بالمعروف ويجتنبه ، وينهانا عن المنكر ويرتكبه » المقصود بالاعواد : منبر الخطابة . ـ امالي المرتضى « غرر الفوائد ودرر القلائد » ـ القسم الاول ـ ص : ١٥٥ ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ دار احياء الكتب العربية ١٩٥٤ ـ .

(٢٥) في العقد الفريد ، ان الحجاج خطب فقال :

« ايها الناس ، اياكم والزيغ ، فان الزيغ لا يحيق الا باهله ، ورايتم سيرتي فيكم ، وعرفت خلافكموقبلتكم على معرفتي بكم ، ولو علمت ان احدا اقوى عليكم مني ، او اعرف بكم ، ما وليتكم ، فاياي واياكم ، من تكلم قتلناه ، ومن سكت مات بدائه غما » ج ٤ ـ ص : ٢١٠ (م . س) .

يرى الحجاج في معرفته بمحكوميه عنصرا رئيسيا من عناصر مشروعيته كوال . المعرفة هنا ، والقوة ، مدخلان الى مشروعية السلطة ، من وجهة نظر الطاغية .

(٢٦) انظر هذه الخطبة في ـ البيان والتبيين ـ للجاحظ . وفي ـ الكامل ـ للمبرد . وفي ـ العقد الفريد ـ لابن عبد ربه • وفي كتب التاريخ ـ الطبري وابن الاثير ـ احداث سنة ٧٥ هـ •

(٢٧) ابن قتيبة : عيون الاخبار ـ ج ٢ ـ ص : ٢٤٥ ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ايضا العقد الفريد ـ ج ٤ ـ ص : ٢١١ .

(٢٨) ترد هذه الخطبة في المصادر الادبية المتقدم ذكرها . وفي المصادر التاريخية ـ احداث سنة ٨٢ هـ ـ .

(٢٩) يشير ـ ابن كثير ـ في البداية والنهاية ، وفي معرض التعليق على خطبة الكوفة « في كلام طويل بليغ غريب ، يشتمل على وعيد شديد ليس فيه وعد بخير » ـ ج ٩ ـ ص : ١٠ ـ (م . س) .

(٣٠) وفي رواية اخرى (أما والله لالحونكم لحو العود ، ولاعصبنكم عصب السلمة ، ولاضربنكم ضرب غرائب الابل ... والله لتستقيمن على سبل الحق ، أو لادعن لكل رجل منكم شغلا في جسده .

(٣١) تهذيب تاريخ دمشق الكبير ـ ج ٤ ـ ص : ٦٣ (م . س) .

(٣٢) البداية والنهاية : ج ٩ ـ ص : ١٢٥ . وفي ـ العقد الفريد ـ رواية شبيهة بهذه ـ ج ٤ ص : ٢٠٦ ـ

(٣٣) لغة السياسة : ص ٢٧٢ .

(٣٤) تاريخ الطبري : احداث سنة ٧٥ هـ .

(٣٥) العقد الفريد : ج ٤ ـ ص : ٢٠٤ .

(٣٦) تاريخ الطبري : احداث سنة ٧٥ هـ .

(٣٧) انظر الهامش رقم ٢٥ أعلاه .

(٣٨) انظر د. كمال بكداش : التعبير الشفهي والتعبير الكتابي ـ مجلة الفكر العربي ـ العدد ٨ـ٩ (عدد خاص عن الالسنية) . وانظر ايضا دراسة د. علي الشامي المذكورة سابقا .

(٣٩) الكامل ـ ج ١ ـ ص : ٣٨٠ ـ ط دار نهضة مصر (ب ـ ت) تعليق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاته .

(٤٠) البداية والنهاية ـ ج ٩ ـ ص : ١٠ . وتاريخ الطبري ـ احداث سنة ٧٥ هـ .

(٤١) الكامل لابي العباس المبرد ـ ج ١ ـ ص : ٣٩٧ ط مؤسسة الرسالة ـ بيروت ١٩٨٦ .

(٤٢) د. علي الشامي : الخطابة والسياسة ص : ١٣٥ .

(٤٣) نفسه ـ ص : ١٣٧ .

(٤٤) الهامش رقم (٤١) أعلاه .

(٤٥) د. علي الشامي : الخطابة والسياسية ص : ١٤٣ .

(٤٦) جورج كلاوس : لغة السياسة ص : ٧٦ .

✶ ✶ ✶

إسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة

عبدالله أبو هيف

ينطوي عنوان هذا البحث على مفاهيم ما تزال موضع مناقشة وتقدير ، بل ان بعضها ملتبس كمفهوم المبدع ، وثمة اقتران في هذا العنوان بين المفاهيم وتطبيقها على ارض الواقع ، فليس المبدع العربي بحد ذاته مؤسسة انتاجية او سلطة تشريعية او تنفيذية ، حتى يبادر الى وضع اسهامه الابداعي موضع التطبيق في العمل مع الناشئة .

ـ عبد الله ابو هيف : باحث واديب من القطر العربي السوري ، رئيس تحرير جريدة الاسبوع الادبي ، يكتب القصة القصيرة والدراسات الادبية ، بدأ حياته الادبية منذ الستينات ، من اعماله « موتى الاحياء ـ قصص » ، « فكرة القصة ـ دراسة » ، « قصص قرائية » .

قادر على التجديد والتقدم وصيانة القيم وخلق الوعي التاريخي لهذه المقدرة وسط التصرف باكبر عدد ممكن من الخيارات حين يتحلى المبدع بقابليات متعددة لوجهة النظر والحلول وتوجيه الصراعات ، وعلى هذا فهناك مبدعون في كل مجالات الحياة والعلم والفن والادب والمول في ذلك هو المقدرة على التجديد القيم من خلال الخصوصية الذاتية (القومية والرؤية الاجتماعية والانسانية) . وهذا يعني أن المبدع العربي امام تحد حضاري هو الانبثاق من خصوصيته توكيدا للهوية من جهة ، وتغذية لحاجات شعبه ومجتمعه من جهة أخرى .

ثانيا : الذوق الفني :

مفهوم الذوق الفني حديث متصل بعملية اكتساب البعد المعرفي والجمالي للاعمال الفنية . وقد احتل هذا المفهوم مكانة كبرى في الشذرات النقدية الانطباعية دون ان يسمى باسمه اذ اعتمد النقد في بداءته على الأهواء والأمزجة الشخصية المسعفة في تعبيرات التقبل لهذا الجانب أو ذاك من العمل الفني شكلا او مضمونا ، فاكتفى الى وقت بتداخل مفهوم الذوق الفني مع مفاهيم النقد المختلفة ، الا ان تحديد المصطلح ارتبط بالجهود المتواصلة لتقعيد النقد والمواقف من العمل الفني واصبحت له مناهجه واتجاهاته وتوصيف عملياته مع تنامي العلوم الانسانية وتقدمها كعلم النقد وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي وعلم الاناسة .. الخ ..

واذا كان التعريف الاولي يفيد أن الذوق الفني « هو قدرة الاشياء على التفاعل مع القيم الجمالية في الاشياء وبخاصة في الاعمال الفنية » وهو « نظام الإيثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الانسان معها » فان الارتقاء من مفهوم الذوق العام ، و « مجموع تجارب الانسان التي يفسر على ضوئها ما يحسه أو يدركه من الاشياء » الى مفهوم الذوق الفني ، وهو أكثر تعقيدا او اتصالا بشبكة المفاهيم المعرفية والجمالية ، يتطلب تحديدات تتصل بالسياق النفسي والاجتماعي والبيئي والاناسي والثقافي والتربوي لعملية الذوق الفني ، لان هذه العملية مكتسبة

بالدرجة الاولى وقابلة للتنمية بالدربة والمران وتحضير الاستعدادات والقابليات ، ولقيمة الميول والحاجات الذوقية . ويقودنا هذا الاتساع في فهم التمييز بين الذوق الفني والذوق العام ، الى تخصيص تربية الذوق الفني باسهام خاص ، اي الارتقاء بعملية الذوق الفني ، عبر التربية ، الى تكون مواقف من الاعمال الفنية وتحسس قيمتها الجمالية والمعرفية ، لان هذا الامتلاك هو السبيل الامثل لامتلاك الواقع وتقدمه . وهكذا تعول التربية كثيرا على معنى اكتساب الناشئة للذائقة الفنية في وقت مبكر ، لما لها من مكانة فائقة في تنمية الشخصية وتعديل سلوكها باتجاه القيم الاصيلة والخيرة والجميلة .

ثالثا : الناشـئة :

يقصد بالناشئة الاطفال واليافعون الذين ما زالوا في طور التكوين ، وهي مراحل عمرية تمتد الى سن الخامسة عشرة لدى غالبية المربين وعلماء النفس والاجتماع ويرتهن مفهوم الناشئة بمفهوم الذوق الفني من بابين لابد من مراعاتهما التمييز بين المراحل العمرية ، لان كل مرحلة عمرية تتطلب عملا مختلفا عن المرحلة العمرية الاخرى . وغني عن القول ان الطفولة نفسها ليست مرحلة واحدة . وفي تصنيف عملي وشائع نستطيع ان نقسم الناشئة الى المراحل التالية استنادا الى معرفة نمو الطفل واليافـع :

- مرحلة ما قبـل المدرسـة .
- مرحلة الطفولة الاولى (من سن ٦ الى سن ٨) .
- مرحلة الطفولة الثانية (من سن ٩ الى سن ١٢) .
- مرحلة المراهقة او اليفاعة (من سن ١٣ الى سن ١٥ وقد تستمر الى نهاية العمر) .

وهذا يعني ان تربية الذوق الفني لدى الناشئة عمليـة شائكة ومعقدة ولعلنا نوضح بعض جوانب هذه العملية .

رابعـا : اسهام المبدع العربي :

قد نوسع مفهوم المبدع لنشمله بممارسي الابداع من منتجي ثقافة الناشئة وناشريها ، ومنهم المثقفون والاعلاميـون والمربون والاوليـاء ، عندما يتصل اسهام المبدع باللحظة التربوية ، أي تكييف المصطلح الى مباشرة العمل الفني مع الناشئة ، ويلقى هذا التكييف اصداء واسعة له في النظريات والمدارس التربوية الحديثة ، فالإبداع ومضة يجب الا نقف في طريقهـا ، وما مهمتنا الا تطوير فطريـة الناشئة وعمادهـا « المخيلة والحساسية وتذوق كل ما هو غريب وخرافي » ،و « هذه المزايا تفتح له من خلال حديقته السرية باب عالم يتخلى فيه عن نزعاته العدوانية ، ويتعلم من جديد كيف ينظر للعالم من حوله(٤) بذا ، تغدو مهمة المبدع هي المكتشف ومزيي اكتشـاف الناشئة او الدليل الحي اليقظ لارادة التجديد التربوي القيمي وممارستها لدى الناشئة ، اما التقنية فهي لاحقة ، والمهم هو اطلاق العنان للمخيلة والثقة بالنفس لخلق عالم آخر سـاحر ، وهذه اولى خطوات فهم عملية التذوق الفني لدى الناشئة ، ولكي يتاح للمبدع العربي مثل هذه الاسهام ، نتوقف عند امرين هما طبيعته ومجالاته .

١ ـ طبيعة الاسهام :

ان الاسـهام ، في هذا الاطار الواسع ، افق تربوي ينبغي ان يتحلى به كل مبدع عربي في تثمير مسؤولياته ازاء تربية الناشئة ، ولا سيما الارتقاء بذوقهم الفني . وعلى هذا ، فالاسهام لا يتوقف عند انتاج ثقافة الاطفال ، بل يتعداه الى اعادة هذا الانتاج في الوسـائط الثقافية ووسـائل الاتصـال بالجماهير والمؤسسـات التربوية في المنزل والحي والمدرسـة وقنوات الاتصـال الخلفية بجمهور الناشئة .

٢ ـ مجالات الاسهام :

نظرا لفردية المبدع ، فان اسهامه ضعيف التحقق والنفع والدفع اذا ظل جهدا فرديا ، ولم ينخرط في هذا الجهد المؤسسـاتي العـام

(رسمي تملكه الدولة ، شعبي تملكه التنظيمات والمنظمات ، اهلـي تملكه الجمعيات والنوادي .. الخ ...) .

ان المبدع العربي يحتاج لشروط كثيرة تضمن له سيرورة ابداعه في التجديد التربوي القيمي ومن هنا نميز بين مجالين لاسهامه :

١ ــ مباشر ، حين يقوم بالاتصال بالناشئة في مجالات تربية الذوق الفنـي .

٢ ــ غير مباشر ، حين يلتزم بدوره التاريخي الاخلاقي ازاء مسؤوليته الدائمة نحو تربية الذوق الفني لدى الناشئة .

ولا بأس أن نذكر ان المجالين مما يدخل في باب التنمية الثقافية على مستوى ذاتي وموضوعي في المستوى الاول ، لان الذوق الفني مكتسب وقابل للتربية ، وفي المستوى الثاني ، لان الذوق الفنـي خاضـع للتأثر بالظروف الحضارية والاجتماعية والبيئية والثقافية والمكانية للمبدع العربي والناشئة .

على اننا يجب أن نذكر ايضا ان الابداع ذاته قابل للتنمية كما ابتت الدراسات التجريبية للابداع وما يحكى عن الالهام ، علاوة على ان تهافت احادية هذا التفسير في فهم الابداع ، ترتهن ايضا بعوامل موضوعية كثيرة . ان مستويات الابداع جميعها تؤكد امكان تربيته ، بل ان الابداع لا أهمية له بمعزل عن تنميته وتوظيفه ، ومن هذا المنطق ، تتداخل مستويات الابداع النظرية والعملية كثيرا ، من ابسطها وهو المستوى التعبيري الذي يتعامل مـع المهارات والاصالة والتلقائية والحرية الـى اكثرها تعقيدا وتجريدا . وهو المستوى البزوغي الذي يتصور مبدا جديدا تماما سواء كان فعليا ام كامنا واذا اشرنا الى المستوى الاختراعي وهو مستوى من الإبداع لا يتطلب المهارة او الحذق ، بل يتطلب المرونة في ادراك علاقات جديدة غير مالوفة بين اجزاء منفصلة موجودة مـن قبل(٥٥) ، يصير الابداع الى مجال تنموي تفعل التربية فيه فعلها حسب التوظيف المنشود .

خامسا : الذوق الفني وبعده التنموي :

لم يعد الحديث عن التنمية الثقافية جديدا او مستغربا ، فالتنمية الشاملة والمستقلة هي سبيل التقدم ، بل ان التنمية الثقافية فيما تعنيه الحق بالثقافة والتزود بها في التكوين الانساني والتحقق الذاتي القومي والتمتع الجمالي بالتاجها ، وتوافـر منشآتها واجهزتها ولوازمهـا ، ونشرها وحرية الاخذ منها والاتصال بينابعها ورفض ماهـو شائن وضار ومفسد منها ، هي ضمانة لا بد منها لنجاح عمليات التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، في تحقيق جانبين اساسيين تكون التنمية بمعزل عنهما عمياء هما الخصوصية او الهوية او الاصالة من جهة ، وزيادة المشاركة في الحياة العامة وتثمير جهد المواطن في الاسراع ببرامج التنمية وخططها عن طواعية وارادة من جهة اخرى . ولا شك أن الاصالة والمشاركة من خصائص الابداع ، وبطبعان العطاء الابداعي العلمي والفني والادبي لطوابع خلاقة من شأنها ان تيسر التخطيط التنموي الثقافي .

ولما كان الذوق الفني احد مجـالات التنمية الثقافية بالتعبـير الواسع للعمل الثقافي مع جمهور عام كمخاطبة الراي العام ، او جمهور كالناشئة ، فان تربية الذوق الفني وترقيته تدخل في اطار السياسات الثقافية سواء اكان واقع الحال يعلن ذلك او يتجاهله . ومن المؤسف ان استراتيجية التربية العربية وخطة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بشأن العقد العالمي للتنمية الثقافية ، وقد وافقت عليها غالبية الدول العربية ، لا تعنيان بثقافة الناشئة بعامة ، ولا بتربية الذوق الفني وترقيته بخاصة ، ولا بتخطيط التنمية الثقافية للناشئة بعد ذلك(٦) وهذا يضيق الامكانيات المتاحة امام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة على نحو ايجابي ومجد وفعال .

ان تربية الذوق الفني لدى الناشئة تستند الى خطة قومية للتنمية الثقافية تاخـذ في اعتباراتهـا طبيعة هـذه التنميـة ، ولا سـيما الاعتبارات التربوية والفنية لمخاطبة الناشئة وضمان مشاركة الناشئة انفسهم في محفزات التنمية واعتبار الناشئة محورا للتنمية ، والتكامل

التربوي والثقافي بين الاجهزة والوسائل المستخدمة ، والخصوصية في (توكيد الهوية الثقافية) وتخطيطها وبرامجها وهكذا تنبثق عمليات تربية الذوق لدى الناشئة من هذه الخطة القومية للتنمية الثقافية للناشئة لتأخذ في الحسبان :

آ ـ العناية بالمصادر الشعبية للثقافة ، ولا سيما الحكايات والاساطير والقصص والفنون الشفهية لانها تحمل الخبرة المتوارثة للامة العربية وتعين على الابداع .

ب ـ العناية بالتقاليد القومية للاتصال الثقافي ، لانها ينبوع ثري لا غنى عنه في رفع سوية الذوق الفني لدى الناشئة ، كما هو الحال في الشعر والسرد والغناء .

ج ـ توفير سبل الانتشار الثقافي والممارسة الثقافية بين الناشئة عن طريق تعزيز قنوات الاتصال بالناشئة ، ويقضي هذا تدعيم الخطاب الثقافي للناشئة في اجهزة الثقافة ووسائل الاتصال بالجماهير .

د ـ تدعيم المؤسسات التربوية فيما يجعلها اقدر على تحقيق خطط التنمية الثقافية وبرامجها(٧) .

هـ ـ ضمانة الحق الثقافي للناشئة ابداعا حرا يسهم في بناء الشخصية العربية ، ولا تكون مثل هذه الضمانة دون تشريعات ووسائط وصناعات ثقافية ، وتيسير انتقال المادة الثقافية .. الخ ...

سادسا : الادوار المباشرة للمبدع العربي :

ان مجالات اسهام المبدع العربي في تنمية الذوق الفني لدى الناشئة غير محدودة ، وتتنوع بتنوع عطاء المبدعين العرب العلمي والفني والادبي وباشكال الابداع في مختلف مجالات الحياة ويمكننا أن نصنف بعض الادوار المباشرة للمبدع العربي على النحو التالي :

١ ـ في الابداع الذاتي ، نحو استمرار العطاء الابداعـي تغذية لقنوات الاتصال الثقافي بالناشئة وتربية الذوق الفني .

٢ ـ في تطوير ادارة الخدمات الثقافية للناشئة من حيث الالتزام باهداف بعيدة وقريبة ، ومن حيث وضع خطة وبرمجة قابلة للتطبيق ، ومن حيث ضمان مشاركة الناشئة في الممارسة الثقافية الحقة ومن حيث توافر الاجهزة والتجهيزات الميسرة للممارسة الثقافية ومن حيث نشر الثقافة الى اوسع جماهير الناشئة .. الخ ...

٣ ـ عن تطوير أساليب العمل الثقافي مع الناشئة ، ويتجه التطوير في هذا المجال الى ضرورة التكامل بين مكونات الثقافة وعناصرها ، العلمية والادبية والفنية ، متفقة مع عمليات التنمية الشاملة في مختلف الميادين وضرورة التكامل بين الثقافة والسلوك من حيث اكتساب عادات ثقافية ـ سلوكية ، وضرورة التكامل بين الوسائط الثقافية كالكتاب والتلفاز والصحافة والسينما والمسرح والمعرض واساليب اللقاء ، ويتحقق ذلك بتنوع المادة الثقافية موضوعيا وممارسة يومية ، دون الاخلال بالتوازن القيمي المرتجى لئلا تتغلب مجموعة قيم على اخرى فتؤثر على تنمية الشخصية ، وضرورة التنوع في اشكال تنفيذ العمل الثقافي والاكثار من العمل الثقافي الذي تمارسه الناشئة مباشرة ، وهذا يعني الاقلال من العمل الثقافي الذي يرى الناشئة متلقين فحسب ، والاهم من ذلك كله استناد هذا التطوير الى مراعاة طبيعة العمل الثقافي مع الناشئة في تلبية احتياجات النمو ، وفي تغذية السلوك النامي .

٤ ـ في تطوير الصناعات الثقافية للناشئة ، فالمبدع العربي دليل لجعل التنمية الثقافية اكثر يسرا وملاءمة المجتمع العربي ، نحو التخفيف من استهلاك عطاء الاخر المتقدم ، والاعتماد على الذات وما لم تقم صناعات ثقافية عربية فان التنمية الثقافية عموما ، وتنمية ثقافة الناشئة خصوصا ستظل قاصرة عن بلوغ اهدافها ولا سيما سعيها الى الاصالة .

اما دواعي تطوير الصناعات الثقافية ومجالاتها وانواعها والفوائد التي تحققها فتحتاج الى بحوث مستفيضة وجهود قومية طالما اغفلت ، وما تزال بعيدة عن السياسات الاقتصادية والثقافية العربية .

سابعا : الادوار غير المباشرة للمبدع العربي :

وتتحدد هذه الادوار بالتزام المبدع لمسؤوليته الاخلاقية ازاء تربية الذوق الفني لدى الناشئة وتتعاظم اهمية هذه الادوار في ظل تنامي وسائل الاتصال التقنية واستفحال خطرها ، على وجدان الناشئة ولاسيما تهديدها المستمر للحصانة الابداعية عندما تسرق الناشئة من وقتهم وخيالهم وتراثهم من جهة ، وفي ظل غياب التنمية الثقافية للاطفال في الدول العربية وفي نطاق الخطة الثقافية القومية الشاملة من جهة اخرى.

ومن المؤسف ايضا الاهمال والتغييب المتعمد وغير المتعمد لثقافة الناشئة العرب يقلل من فرص تأثير اسهام المبدع العربي وفعاليته الابداعية وتضاعف في الوقت نفسه من ضرورة هذا الاسهام ، ونستطيع أن نذكر بعض الادوار غير المباشرة ، وهي تتكامل مع الادوار المباشرة .

١ ـ أشاعة الوعي بثقافة الناشئة في المجتمع ، ولاسيما المدرسة والاسرة ، وتقديم منهجة قابلة للتطبيق لاساليب العمل الثقافي مع الناشئة بما يحقق الاهداف الاساسية لثقافتهم وتربية الذوق الفني لديهم في الحفاظ على الطوابع القومية والتربوية والايديولوجية لثقافة الناشئة .

٢ ـ العناية بتأصيل ثقافة الناشئة ومن ابرز تجليات التأصيل صيانة التراث العربي ومواجهة التبعية الثقافية وهي مسؤولية ضاغطة على المعنيين بتطوير الثقافة العربية ، وقد تصدرت الهموم الثقافية اثر دخول ثقافة الناشئة ميادين الصراع الفكري منذ وقت ليس بقصير ، ويعد اليوم أدب الناشئة اخطر مجال للتبعية الثقافية والاعلامية ، اذ يستخدمه الاستعمار لغزوه الثقافي والاعلامي ، وتتلقى الناشئة العرب المنتوجات الادبية والفنية الغزيرة ، وفي شتى الفنون والوسائط بقصد التأثير على تكوين الناشئة ، والترويج للنمط الثقافي التابع(٨) .

٣ ـ تدعيم محرضات الابداع عند الناشئة في التعليم والمناشط الثقافية ، ويقتضي ذلك تطوير البحث في سمات الشخصية المبدعة لدى

الناشئة في تقبلها للتجديد التربوي القيمي الاصيل ، وفي التعبير عن الذات الابتكارية الفطنة الواثقة ويستدعي ذلك ترشيد القدرة الابداعية لدى الناشئة وما يتصل بها من دور المرشد ونهج التعليم وقدرات التفكير واشاعة التفكير العلمي وتعميم طرائق النشاط الثقافي في المدارس الخلفية ضمن تجمعات الناشئة .

٤ ـ العناية بخيال الناشئة لان ثقافتهم ، ولاسيما الذوق الفني ، مرهونة بانقاذ خيال الناشئة واطلاق العناية لمخيلتهم ، وهذا اول خطوات تربية الذوق الفني .

٥ ـ تدعيم الانتاج الابداعي العربي للناشئة ، وحماية الناشئة من الثقافة الضارة والمفسدة للذوق وفي هذا الاطار ينبغي ان تتساوق اتجاهات ثلاثة بتربية الذوق الفني اولها الاكثار من الانتاج الابداعي العربي وثانيهما نبذ الانتاج الثقافي المنقول او المترجم الذي يشوه عقول الناشئة ويكرس العنف والجريمة وإثارة الغرائز والمغامرات الكاذبة والافكار الزائفة ثالثها تشجيع ترجمة تراث الانسانية في ثقافة الناشئة ضمن خطة التنمية الثقافية للناشئة ولعل مشروع المركز القومي لثقافة الطفل بمصر لترجمة كلاسيكيات كتب الاطفال الى اللغة العربية خطوة اولى على هذا الطريق لان الترجمة ونقل الاعمال الفنية والادبية لا تقتصر على الكتب وحدها بل تشمل الفنون والوسائط جميعها .

٦ ـ السعي لاصدار التشريعات التي تحمي الناشئة مما ينشر او يعرض او يبث في وسائط الثقافة المختلفة وان تتضمن هذه التشريعات اسباب رعاية ثقافة الناشئة رقابة على الاعمال المنتجة والمنقولة عن ثقافات اخرى ومسؤولية للمؤسسات والاجهزة التي تتعامل مع ثقافة الناشئة وتحديدا لالتزامات الدولة وقطاعات التربية والثقافة المختلفة ، وتوعية لاولياء الناشئة في ترشيد الممارسة الثقافية مع ابنائهم .

وهناك الآن دعوات واسعة لاستصدار ميثاق شرف للمشاركين في ثقافة الناشئة ، وان يلتزم كل من يعمل في هذا الميدان باحترام هذا الميثاق والالتزام ببنوده .

٧ ـ مجابهة مخاطر الاعلام الثقافي ، فقد اثرت وسائل الاعلام سلبيا على الثقافة بوصفها مكونا رئيسا لوجدان الناشئة وعقولهم ، وتتفاقم هذه المخاطر في ظل التقدم التقني الهائل والاعتماد كليا على وسائل الاعلام ، ولاسيما التلفاز ، في قضاء الوقت والاطلاع على المادة الثقافية، ولا تكون بالمجابهة بين هذه الوسائل بل بالتكامل بينها وبين اجهزةالثقافة وترشيد استخدامها بما يخدم تطلعات الثقافة الحية والاصيلةوالانسانية، واساس هذا التكامل وضع استراتيجية ثقافية عربية تنطلق من ضرورة خلق اعلام ثقافي للناشئة يسهم المبدعون العرب في التخطيط له وسيرورة انتشاره ، وتستفيد من امكانات الاعلام الكبيرة في نشر ثقافة الناشئة وترقية ذوقهم الفني .

٨ ـ العناية باللغة العربية لدى الناشئة ، وتزويدهم بسبل ادائها السليم ، لان مشكلات كثيرة لابد من معالجتها تيسيرا للممارسة الثقافية بين الناشئة تتعلق بالقاموس والمصطلح والمؤثرات الاجنبية والمؤثرات الاجتماعية . وغني عن القول ، ان اللغة العربية هي السبيل الامضى الى وعي الذات ووعي الهوية لدى الناشئة ، وهي المؤهلة لتحقيق التواصل بين افراد المجتمع وضبط اشكال معرفتهم ، وهي وسيلة نقل الثقافة اليهم وأداة تعبيرهم ، وهي الحافظة للثقافة العربية وذائقتها الفنية ، فالحفاظ على اللغة العربية يعني الطريق الاسلم والايسر للابداع والتحقق الذاتي والقومي .

ثامنا : مجالات تطبيقية :

بعد هذا التعريف باسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة نستطيع ان نورد بعض المجالات التطبيقية في هذا الاطار وهي :

- تربية الذوق الفني عن طريق اللغة العربية .
- تربية الذوق الفني عن طريق السينما .
- تربية الذوق الفني عن طريق اللوحة .

ـ تربية الذوق الفني عن طريق اساليب اللقاء بين الاطفال باعتبارها وسيطا ثقافيا كالزيارة الميدانية مثلا .

وقد لاحظنا ان اسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة واسع وغني ومتعدد الجوانب ، ولكنه لا ينهض بمعزل عن التنمية الثقافية القومية الشاملة ، والتنمية الثقافية للناشئة .

هوامش واحالات :

١ ـ أنظر على سبيل المثال :

العالم ، محمود امين : الابداع والهوية القومية في « الوحدة » الرباط ـ السنة ٥ ـ العدد ٥٨ ـ ٥٩ ـ آب ١٩٨٩ ـ ص ١٥ .

الهاشمي ، محمود منقذ : « الابداع والموهبة والريادة ـ تمهيد نظري لقضية تربية الموهبة » ، في كتاب « العمل مع الرواد والموهوبين » ـ منشورات منظمة طلائع البعث ـ دمشق ١٩٨٧ ـ ص ١٨ .

١ ـ سويف . د. مصطفى : « الاسس النفسية للابداع الفني » ـ دار المعارف ـ القاهرة ط ٣ ـ ١٩٧٠ ص ٣٥٠ ـ ٣٥٣ .

٣ ـ وهبة ، د. مجدي : « معجم مصطلحات الادب » ـ مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٤ ص ٥٦٣ ـ ص ٥٠٩ .

٤ ـ يرى نور ـ زادة بروين في كتابه « الطفل والابداع الفني » إن الابداع حالة يمكن الامساك بهاوتنميتها والحفاظ عليها باطلاق خيال الطفل والثقة بنفسه . منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٣ .

٥ ـ عيسى ، د. حسن احمد : « الابداع في الفن والعلم » ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٧٩ ـ ص ص ١٧ ـ ١٨ .

٦ ـ انظر الوثائق التالية :

ـ مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي ـ دليل المؤتمر ـ تونس ١٩٨٧ ـ ص ٥٥ وما بعدها .

←

ـ « استراتيجية تطور التربية العربية » منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ تونس ١٩٧٩ ـ ص ص ١٠٥ ـ ١٢٧ .

٧ ـ الفيصل ، سمر روحي : « تنمية ثقافة الطفل العربي » ـ منشورات الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ـ الكويت ١٩٨٨ ـ ص ص ١٧ ـ ١٤ .

٨ ـ أبو هيف ، عبد الله : « أدب الأطفال نظريا وتطبيقيا » ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٣ ـ ص ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩ .

٩ ـ ثمة دراسات تفصيلية عن تحريض الإبداع في كتاب « الإبداع ـ نصوص مختارة » منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق (ترجمة عبد الكريم ناصيف) ص ص ٢٩٧-٢٥٢.

١٠ ـ يوسف ، عبد التواب : « ترجمة كتب الأطفال » . في كتاب « كتب الأطفال في الدول العربية والنامية » منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٤ ـ ص ٢٢٠ .

١١ ـ المسلماني ، مصطفى : « التشريع وحماية القيم التربوية في ثقافة الطفل » ـ منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧ ـ ص ص ٨٠ ـ ٨١ .

١٢ ـ أبو هيف ، عبد الله : « الشباب والأدب » منشورات دار الحوار ـ اللاذقية ١٩٨٩ ـ ص ٤٩ .

* * *

ميخائيل نعيمة
محاولة في قراءة منهجه الفكري

خالد هرابي
«تونس»

تمهيد :

توجد اسباب عديدة من شانها ان تجعلنا نهتم اهتماما بالغا بفكر ميخائيل نعيمة وبدراسة ادبه . ولا تقتصر هذه الاسباب على مجرد اعادة ما كتب حول هذه الشخصية ، بل تتعدى ذلك لأسباب فكرية وثقافية على درجة كبيرة من الاهمية .

ـ خالد هرابي : اديب وباحث من القطر التونسي الشقيق ، يكتب في العديد من الدوريات المحلية والعربية ، يهتم بالدراسات البنيوية في الادب .

كان الانتاج الادبي العربي ، يتبع « بامانة منذ بدء عصر النهضة ، التطور العام للمجتمع والثقافة . وهذا اول عنصر سلبي ، بعكس مايمكن ان يعتقد ، ذلك لانه يشير الى ضعف فطري للخلق الفني الذي لا يجاوز في اية لحظة ، مستوى التحليل الادراكي . فالفن اذن ، في حالتنا ، لم يلعب اي دور انقاذي او ايضاحي »(١) . ومنذ بدء عصر النهضة ظهرت محاولات للخروج من حلقة معينة طموحا الى اثبات حلقة اخرى . بيد انه ، واستنادا الى المنطق نفسه فمن غير الممكن للفكر البشري أن يتطور من فراغ . لا بد من معاناة ذات جذور تنبثق عنها تجربة عيش/فكر، وعند ذلك يكون لهذه المعاناة ان تؤسس ، في نتيجتها ، على أنها تجربة فكرية جديدة . هكذا تكون مثل هذه الحصيلة الاولى بذرة تتفرع منها تأسيسات جديدة وبمثل هذا المنهج يتتابع الفكر البشري . من جهة ثانية ، قد تكون هذه التفرعات ، المؤسسة لحلقات جديدة ـ لاسلفية ـ مخالفة في نتاجها للحلقة الام ـ السلفية »(٢) .

تطمح هذه الدراسة الى اعادة النظر في انتاج الاديب ميخائيل نعيمة الذي يعزى اليه فضل نهضوي في الحياة الادبية العربية المعاصرة . انه ذلك الاديب والمفكر « نعيمة » الذي ادخل تغييرا في نمط الادب العربي في لبنان وخارجها .

ادب ميخائيل نعيمة وعلاقته بالعصر

يأتي ادب « نعيمة » تطلعا من « واقع راهن الى ما يمكن ان يكون ، في بعده الطموحي ، « واقعا آتيا »(٣) . فهو حركة مغايرة للايقاعات الاخرى » . انه ايقاع فيه « النبرة » التي تطمح الى « قرار » لما يتحقق لها بعد ، فارتباطها مع المقبل اكثر بكثير مما هو مع السابق »(٤)".

ميخائيل نعيمة ، مر بمرحلتين فكريتين ـ زمانيا ـ حيث تظهر ملامح المرحلة الفكرية الاولى في تلك المذكرات التي كتبها باللغة الروسية فيما بين عام ١٩٠٨ ـ ١٩٠٩ حيث كان يواصل دراسته في روسيا ، اذ انه كان آنذاك يحلم بمجد ادبي ، ويرنو الى قيادة فكرية ، حيث كان يحاور نفسه : « ما الذي تتعطشين اليه ، يا نفسي ، والذي اليه تتوقين ؟

انك تتعطشين الى مجد الكاتب ، وحظ الشاعر . وأي الناس لا يطمح في ان يكون له ، قلم يتحكم في أفكار الناس »(٥) .

فكان « نعيمة » يسعى خلف احاسيسه بكل ما تعنيه الكلمة من معنى ، ومنذ ذلك الوقت الذي تولدت فيه رغبته وعطشه للكتابة ، حدد ميخائيل نعيمة لنفسه ، مثله الاعلى ، في الحياة ورسم هدفه وغايته منها ، حيث يقول : « ... مثلي الاعلى ، ان أخدم غيري ، بقلمي خدمة شريفة نزيهة ، وهو في الاعلى ان يكون لي قلم يستطيع تأدية تلك الخدمة بقوة واندفاع . »(٦) .

ثم ان ميخائيل نعيمة ، تجاوز التعميم الى التخصص ، حيث لم يقف ، عند هذا التعميم ، المتمثل في خدمة الآخرين بقلمه ، بل اننا نجده قد حدد مجال الخدمة التي يطمح اليها ، ليؤكد بذلك على رسالة الادب الاجتماعية وذلك بقوله « ... ان انتصر للمظلوم ، اريد ان أفعل ذلك بقلمي . »(٧) .

ومن الملاحظ ان المرحلة الاولى من تفكيره ، قد غلب عليها الاهتمام بمشاكل الانسان العربي ، الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، منطلقا من الواقع المر ، المتخلف ، والمتمثل في تدني مستوى المعيشة ، وانتشار الامية ، والتفاوت الطبقي ، والاستغلال الذي يتعرض اليه المواطن الفقير الى جانب الاضطهاد الاجتماعي والسياسي ، انطلق نعيمة ثائرا على هذه الاوضاع وعلى هذه المفاهيم البالية ، مريدا لها تغييرا وتجديدا واصلاحا .

وهذه المرحلة ، تأخذ جزءا من حياته في المهجر بامريكا ، متمثلة في ثلاثة كتب ، من ستة ، كتبت هناك ، ابتداء من سنة ١٩١٣ الى ما قبل عودته بسنوات ــ الى لبنان ، سنة ١٩٣٢ .

والكتب الثلاثة المذكورة هي : « كان ما كان » و « الاباء والبنون » و « الغربال » اما في كتاب « المراحل » وفي « مذكرات الارقش » وفي ديوان « همس الجفون » فتبتدىء المرحلة الفكرية الثانية ، ويستمر تناجه على ذلك النحو ، وهي نزعة روحانية ، تصوفية ، مثالية ، فيها اهتم ببناء الانسان المطلق من الداخل ، وبدا نعيمة من خلالها مقتنعا

راضيا ، بالنظام الكوني ، حلوليا ، متوحدا ، مناديا بالانسان « المتغلب» على شهواته واهوائه ، التواق الى المعرفة القصوى ، والحرية القصوى .

يقول ميخائيل نعيمة مشيرا الى هذه المرحلة الجديدة (الثانية) : « ... وهنا اعدت النظر ، في كل مفاهيمي الادبية والفكرية والحياتية » كذلك ورد في جريدة « المكشوف » ما يصور هاتين المرحلتين في تفكير « نعيمة » حيث تقول : « انصرف ميخائيل نعيمة ـ في السنين الاخيرة عن الادب الواقعي الى الادب الروحي البحت » .

ويتضح جليا ان ميخائيل نعيمة كان قد حاول التاكيد على وجود هاتين المرحلتين في تفكيره عندما قال : « في الغربال ، وهو كتاب نقدي صرف « ومضات » اذا تصفحها الناقد الحذق ، تبين منها ، الاتجاه ، الذي كان محتوما ان تفرضه على طبيعتي في المستقبل » . وهذا الاتجاه بدت بوادره في مقال (ثلاثة وجوه) و (عظة الغراب) وغيرهما من المقالات التي يحتويها كتاب المراحل »(١٠) .

ولهذا كان لكتاب « المراحل » اهمية خاصة ، ومكانة عالية لدى نعيمة ، اذ يقول عنه انه « بمثابة الحادي لقافلة المؤلفات التي وضعتها بعد أوبتي من هجرتي »(١١) كذلك نعثر في كتاب « مرداد » على تحديد هاتين المرحلتين ، حين تحدث في الفصل الخامس منه تحت عنوان : « في البواتق والغرابيل . كلمة الله وكلمة الانسان . » . فالغربال أو الانسان عنوان المرحلة الفكرية الاولى والبوتقة أو الله عنوان المرحلة الفكرية الثانية . يقول : « أما كلمة الانسان ، فغربال ، فهي تقيم من بعض ما تخلقه نقيضا لبعضها الآخر ، وتجعل الاثنين في عراك دائم ، وهي ما تنفك تختار مما تخلق اشياء تحسبها موالية لها ، وتطرح أخرى ، تتوهمها معادية لها ... ان كلمة الله بوتقة تصهر كل ما تخلقه ، وتمزجه ، فتجعل منه وحدة كاملة . فلا تقبل شيئا لانه ذو قيمة ، وترفض الآخر لان لا قيمة له »(١٢).

لقد حاولت في هذه الدراسة فهم طبيعة تفكير ميخائيل نعيمة ، وتحديد مساره في مرحلتين متتاليتين .

المرحلة الفكرية الاولى في تفكير ميخائيل نعيمة (اجتماعية واقعية) :

لقد اهتم ميخائيل نعيمة ، في هذه المرحلة من تكوينه الفكري والادبي، بمعالجة قضايا وظواهر ادبية واجتماعية ، في حياة الانسان العربي في عشرينيات هذا القرن ، محاولا تصويرها وتحليلها ونقدها ، ولقد بدت له مثبطة معوقة ، دالة على تاخر الحياة العربية وتخاذلها ..وحاجتها الى طاقات وطنية ثورية واعية . وذلك لان ميخائيل نعيمة ، شانه في ذلك شأن الرؤيويين ، ان جاز التعبير ، كانوا في افكارهم ابعد من طموحات « اهل الواقع » فاتوا يسعي اللاستجابة الى حاجات « الواقع الاتي » .

وهنا قد يكون بالامكان النظر الى قدرة فعل الرؤيويين في الخروج من محدودية تفاعل اللاسلفي / السلفي الى طفرة تكون فعلا ايجابيا . واذا ما كانت الرؤية فعلا طموحا لاستقبال « الواقع الاتي » ، فلا بد لأصحابها من مقدرة على التفلت من سلاسل « الواقع الراهن ». لا بد من «غربة ما»، لكن لا بد ، كذلك ، من غربة لا تكون في نهاية الامر انخلاعا قاتلا . لابد ، والحال كذلك ، من مناخات ثقافية مميزة ، ولا بد من « بيئة » شخصية قادرة على التجاوب مع فاعلية هذه المناخات بايجابية »(١٣) . ولعل في تجربة بعض « المهجريين » أمثال نعيمة ما يؤمن مثل هذه المواصفات . فميخائيل نعيمة استطاع ، بفعل غربة شخصية واجتماعية وثقافية ، ان ينطلق من واقع الفكر الادبي المعاصر له الى آفاق اعتقد فيها مستقبل هذا الواقع ، ومجاله الأرحب للتطور .

ثم ان ميخائيل نعيمة في الاصل ابن للواقع الفكري الادبي في لبنان ، لكنه في تجربته الشخصية والبيئات الثقافية التي عايشها ، وخاصة خارج العالم العربي ، استطاع ممارسة مقدرة على الارتفاع فوق البعد الجمودي لهذا الواقع .

وهكذا كان لنعيمة جهد في الفكر الادبي ، يأتي في نهاية الامر ، ضمن ايقاع يختلف عن ايقاعات سابقة او معاصرة له .

ثم لا ننسى ان ميخائيل نعيمة كان قد نهل من معين الادب الروسي ، وتعمق فيه ، حيث كانت فيه الثورة على الماضي ، وجهاد الادباء في سبيل التحرر من اوضاع القديم واغلاله المتردية واضحة ، فهو ذلك « الادب الذي يضعنا وجها لوجه امام(١٤) الحياة ... قد الم بالفكر والسلوك البشري إلماماً لم يصل اليه ، اي ادب آخر . » .

فالادب الروسي ، كان على اتصال بحياة الشعب ، معبراً عن آلامه وآماله ، وطموحاته ومصوراً مشكلاته ، وسروره واحباطه ومعضلاته الاجتماعية ، لا تنقصه صفة التهذيب والتعليم والتوجيه الهادف « ... وهذا يعطي الادب الروسي من جهة مظهره الجدي ، في رفض الفن للفن ، واتجاهه نحو الارشاد والتهذيب ، ومن جهة ثانية ينشأ عن هذه الرغبة في التقارب ، العمل على الدرس الواقعي للأشخاص والأشياء الروسية »(١٥) .

وبما ان الحضارات تتحاور لتنتج الجديد ، والادب بصفته نتاجاً حضارياً يعكس في تطوره لمحات من الحوار البناء بين الحضارات ، فان ميخائيل نعيمة يعترف بتأثره بهذا الادب حيث يقول : « ... ان ما يعرف اليوم بالادب الواقعي ، بلغ ذروته على ايدي الكتاب الروس ، امثال : جوجول ، وتورجنييف ، ودستويفسكي ، وتولستوي ، وتشيكوف ، وغوركي ، وهؤلاء فتحوا لي الباب في الادب الانساني الرحب ، فنهجت نهجهم ، فيما صنعت من قصص »(١٦) .

ومن خلال التتبع الزمني ، لآثار نعيمة في هذه المرحلة الفكرية الاولى ، سيتضح لنا تأثره الواضح بالادب الروسي وباعمال الادباء الروس ، وذلك من حيث واقعية المنهج واجتماعية المضمون .

كتب ميخائيل نعيمة قصة (سنتها الجديدة) سنة ١٩١٤ ، وعالج فيها بوضوح عادة اجتماعية متخلفة ، وهي تتمثل في احتقار الانثى وتبخيسها ، وكراهية المجتمع العربي لها .

تحدث نعيمة عن « مختار قرية عيدون اللبنانية » ابي ناصيف ، وهو ينتظر المولود الجديد ، الذي ستضعه زوجته ، وكان يأمل ان يكون ذكرا ، لأنه خلف إناثا ولم ينعم عليه ربه بولد يخلد اسمه ويكون ولي عهده . وفي ليلة الانتظار والتي كانت ليلة راس السنة الميلادية ولدت زوجة المختار بنتاً ثامنة ، وكان وقع الخبر على المختار بمثابة الصدمة المدمرة : « ... بنت !؟ سقطت هذه الكلمة من فمه كقطعة رعد ، في تلك السكينة الميتة ، فذعرت القابلة ، وارتجفت احشاؤها ، ثم تحركت شفتاها ، محاولة النطق ، فلم تستطع ، وتقدم « ابو ناصيف » وخطف الطفلة من يدها ، وانطرح نحو الباب ،.. فاخذ من هناك رفشاً ، وسار توا الى غابة الصنوبر وراء الكنيسة ، ثم اشاع في القرية : « وُلد له صبي ميت ، ودفنه بنفسه »(١٧) . ودفن البنت حية عادة ظهرت في مجتمع ما قبل الاسلام (المجتمع الابوي القبلي) او ما يعرف اصطلاحاً «بالعصر الجاهلي»؛ لأن العرب كانوا يخافون عار البنت ، ومسؤولية شرفها ، فيعتبرونها عبئاً ثقيلا على القبيلة وعاراً لا بد التخلص منه وكان الوأد ابرز الطرق التي تبعد بها الفتاة عن الحياة .

ثم إن رؤية ميخائيل للفعل الفني / الادبي ببعد جديد لم يعهده الفكر الادبي العربي لعصره . ولا شك ان القوة ميخائيل نعيمة الفكرية ، والتعمقه الثقافي المتنوع بين مصادر التراث والمعاصرة ، وبين النتاج الفكري العربي والآخر الغربي ، الدور الكبير في بلورة هذه الرؤية عنده . فالفن عند نعيمة لا يعود لمجرد تعبير عن عواطف ، او مجرد جمال في وصف او براعة في صياغة يخــرج نعيمة الفن من حدود اللهمات السلفية الى رحاب كونه إكتشافاً .

كتب ميخائيل نعيمة قصة (العاقر) التي كان قد كتبها سنة ١٩١٠ . (١٩١٥) اذ تناول بالتصوير مشكلة ، تهز اركان الاسرة العربية ، وبيت الزوجية من الاساس . حيث صور وضعية المرأة العاقر ، وما يلحقها من اذى ، وما تعانيه من احتقار وقهر اجتماعي وضياع . في وسطها العائلي والاجتماعي ، وخاصة لدى الزوج واهله .

تقول الزوجة : « أولسنا سعيدين بلا (عريس) وهل سعادتنا لا تكمل بغير أولاد ؟!

ويعقب الزوج قائلا : « لماذا هذه السؤالات ؟ ولكن لو رزقنا الله (عريساً) كما يتمنى لنا هؤلاء القوم ، الذين تنفجرين منهم ، أفلا تكمل سعادتنا وبتضاعف حبنا ؟ »(١٨) .

لقد لاحظت الزوجة أن زوجها بدا لا يعيرها الاهتمام ، بل أن اهتمامه بها بدا دائبا في التراجع والضعف والنقصان ، فبدأت حماتها تطوف بها الاطباء والسحرة والمتطببين ثم الاديرة ، ولما لم يأت كل ذلك السعي بنتيجة ولا فائدة . خانته ! فحملت . أقدمت على ذلك الصنيع ، لتسترضيه ، ولتسترجع حبه لها ، فبدأت تلاحظ عودة اهتمامه بها ، من جديد ، وحبه لها ، ولكن ضميرها ، كان يعذبها ، ويقسو عليها ، فانتحرت ، وتركت له رسالة تشرح له فيها مأساتها معه ، حيث تقول له : « ... ولما تأكدت أن لا رجاء مني ، لالد لك أولاداً ، نبذتني من حياتك كالنواة »(١٩) .

وفي هذا الاطار انتقد ميخائيل نعيمة على لسان « العاقر » ذلك الفهم الخاطيء للمرأة وقيمتها من حيث اعتبار الرجل لها ، تابعة للأولاد ، ومعمل تفريخ ووسيلة من وسائل الترفيه للرجل صاحب العقلية الذكورية ، ثم بينت له ، أنه هو الذي لا ينجب ، أي أنه « العاقر » وليست هي . « أنت لا تدرك أن المرأة انسان ، ولها قيمة محصورة فيها ، ومستقلة عن أولادها ، أنا وجدت فيك تتمة حياتي ، لكن تتمة حياتك لم تنحصر فيَّ ، بل تعدتني ... إن العاقر أنت لا أنا ... »(٢٠) .

هنا يعكس لنا ميخائيل نعيمة واقع المرأة العربية المتردي ، إذ أن حالة المرأة (العاقر) تعكس ، وبوضوح التناقض الذي يشق الأسرة ، الرجل والمرأة ، فمنذ انقسام المجتمع الى طبقات كانت السطوة والسيطرة الشخصية مُطلقا للذكر الانسان وفقدان الشخصية الذاتية لأنثاه .

إن نفسية المرأة مرتبطة بما لا يقاس بالسجون الثلاثة وتغييب هـذا الارتباط في تحليل او فهم البناء النفسي للنساء يجعلنا نكون بعيدين عن ان نمسك باستنتاجات قويمة واستنباط مواقف علمية . فميخائيل نعيمة اقر بأهمية وفاعلية السـجون الثلاثة في الحياة النفسـية لانثى الانسـان : **سجن المحيط الاجتماعي العام الخـارجي ، وسجن المحيط الاجتماعي الخاص / العائلي والسجن الداخلي للمرأة ذاتها** ، ذلك السجن الذي بنيت اركانه بفعل ذينك السـجنين المدعمين لحضور الفعل المكثف لرعاية بوابات التنكيل بالانسـان وتدعيم حضور نتوآته العالقة به على مر القرون ، بما يحمل ذلك في طياته من صون لقهر متوارث لإذلال انثاه .

اما في قصة (ساعة الكوكو) والتي كتبها كذلك سنة ١٩١٠ (١٩١٢) فقد انتقد نعيمة الطائفية الدينية ، التي مزقت لبنان واشعلته حربا ، وانتقد تعصب رجال الدين وتمسكهم بقشوره دون جوهره ، اذ انه يورد لنا الخلاف الذي وقع بين الكهنة وتحديدا بين كاهني الكنيستين الشرقية والغربية ، على دفن رجل كان يتردد عليهما معا ، فادعى كل من الكاهنين، ان الرجل الميت من رعيته : « دفناه نحن رجال القرية ونسوتها ، من اكبرنا الى اصغرنا ، ما خلا كاهنينا ، كاهن الكنيسة الشرقية ، وكاهن الكنيسة الغربية »(٢١) **فنعيمة هنا يشير الى حقيقة ــ مر بها لبنان في الحرب الطائفية ــ وهي أن الخلاف الطائفي الديني في لبنان ، موجود بين المسؤولين والقادة ، اما الشعب تلقائيا ، فلا يعطي للموضوع الطائفي اهميـة .**

ان المتتبع للحرب الاهلية في لبنـان ، يرى أن الفرق والاتجاهات الدينية السياسية لم تتفق فيما بينها على المشاركة في الامسـاك بزمام السلطة السياسية ، ولم تقدر حتى على ايجاد برنامج ادنى يجمع مختلف الاطراف : **فالتعصب الطائفي الذي طفى في لبنان ، كشف لنا نقص روح المواطنه** (Manque de civisme) **الناتج عن تدهور التربيـة الوطنيـة وما يستلزم لذلك من حفاظ واثراء للصالح العام .** والذي كان ارضية جعلت النقاش يشتد بينهما آخـذا شكل الاقتتال الدامي المتواصل .

انا الطائفية صراع مهمش تغذيه الامبريالية والاستعمار حتى تفوت على الشعوب الاهتمام بالقضايا الأساسية التي يقدمها التحليل العلمي للواقع المعطى .

كما ان ميخائيل نعيمة تعرض في هذه القصة (ساعة الكوكو) الى اتهام المدنية الغربية ، متمثلة بصورة رمزية في (ساعة الكوكو التي أضرت بالمواطن العربي الذي تبهره المدنية واضواؤها ، ويمثل لنا نعيمة على ذلك بشخصية « خطار » و« زمردة » وكيف فرقتهما المدنية عن بعضهما بعضا بعد حب كبير ، جمع بينهما طيلة سنوات ، فتركتهما يتخليان عن أرضهما ويهاجران الى امريكا .

زمردة تغريها مظاهر المدنيـة الغربيـة ، ومحبة المال ، فتصحب مهاجرا الى أمريكا تاركة حبيبها خطارا الذي يتأثر بدوره بمغريات الدولار ومظاهر الحضارة ، بل يتأثر بقشور الحضارة الغربية ، فيهاجر ايضا الى الغرب وتحديدا الى امريكا . يشقى خطار ويجمع ثروة كبيرة ، الا انه يفشل في جميع مشاريعه ، وتضيع منه ثروته التي غادر الوطن وتنكر للارض والفلاحة من أجلها ، فيعود مجددا الى وطنه لبنان ، والى ارضه ومسقط راسه ، مختفيا وراء اسم مستعار ... وينجح في اعادة حب أهل قريته له وثقتهم به ، فيقول ممجدا الأرض : « لا بد للانسان في تحصيل رزقه من شريك ، فطوبى لمن اتخذ الارض شريكه ، لانه ينام ملء أجفانه ... ان في التراب لعطرا ، لا تعرفـه ، حوانيت العطارين ... الأرض هي الفاتحة في مصحف الوجود ، من قراها ، كان في غنى عن كل ما حوته الكتب »(٣٢) .

فميخائيل نعيمة يوضح في البداية طغيان قيمة المال واضواء الغرب على كل ما سواها من القيم وما ينجر عن ذلك من انانية ، ثم يتحدث عن نداء الام ومحبتها .

ان هذه المشاعر الفياضة وهذا التسبيح الحار باسم الأرض الطيبة ، وهذا التمجيد للفلاحة ولخدمة الارض ، سببه في تفكير ميخائيل نعيمة عاملان : أولهما تلك النشأة التي نشأها نعيمة بين احضان الطبيعة ، في

« صنين » سواء في الشخروب مع عائلته الفلاحية : « كنت أعلم ان (الشخروب) لن يتركني حتى تشرب صخوره من دمي ! لقد أعطاني كثيرا فماذا لو أعطيته شيئا من دمي ؟ »(٢٣) .

وثانيهما تأثره بأدباء روسيا وشعرائها الذين مجدوا الارض ، واحترموا الفلاح ، ودافعوا عن حقوقه ، لذا يقول ، : « كتبت القصة ، لأنني تشبعت من القصة الواقعية ، خاصة في أدب تشيكوف . »(٢٤) .

فنعيمة « جاء مزودا بزاده من الادب الروسي وتواقا الى الانطلاق من القيود التي كانت تكبل الادب . فراح يكتب النقد والقصة والقصيدة والمسرحية والمقالة بأسلوب غير مألوف عند العرب المعاصرين . فكأنه كان يحاول ان يشق في الادب العربي أكثر من طريق واحدة ويضع الصوى على أطرافها . »(٢٥) .

اما في رواية « الآباء والبنون » التي كتبها عام (١٩١٦) فقد صور فيهاالصراع القائم والمستمر بين الجيل القديم والجيل الجديد ونجد ميخائيل نعيمة ينتصر للابناء ، مختفيا وراء كلمات احدى شخصياته الروائية « داود » فيقول له « الياس » : « اتعني انك لو كنت مكاني ، تحاول‌ان‌تغير اعتقادات امك القديمة ، وتعلمها مبادىء جديدة ، كما لو كانت طفلة صغيرة . » فيجيب « داود » : « انا لم افقد بعد ، عقلي ، لأحاول المستحيل ، لكني اعجب ان اراك مع كل درسك وفهمك ، لم تدرك حتى الآن ، أن اختلاف الآباء والبنين ، في الاذواق والميول ، والاعتقادات ، امر طبيعي ، ضروري ، لحياة الامم وحياة الافراد . وحيث فقد هذا الاختلاف ، فقدت‌اسباب التقدم »(٢٦) .

فميخائيل نعيمة هنا **يعزو اسباب تردي اوضاع العرب وتاخرهم وضعفهم الى خضوع الأبناء للآباء وتقليدهم في طرق حياتهم وفي تفكيرهم حتى اصبح من الصعب تمييز الأبناء عن الآباء** « فشبابنا شيوخ » وكأنه يدعو الشباب الى التمرد والثورة على القديم البالي الذي تجاوزه الزمن وكأنه يدعوهم للخروج من التقليد حتى يتسنى لهم الخروج من سلبية المفعول به تاريخيا الى ايجابية الفاعل : «اذا كان الولد يشب ويشيب على

الاعتقادات التي شب وشاب ومات عليها والده قبله ، كما هي الحالة في بلادنا ، فلا سبيل الى الرقي ، على الاطلاق ، ولو سألتني عن سبب انحطاطنا ، لاجبتك لاننا نقتفي آثار اجدادنا وآبائنا في كل شيء . »(٢٧)

ويذهب ميخائيل نعيمة الى توضيح رايه : « ولا اجد بابا لهذا الخصام واذا ادرك البنون . ان السر ، ليس في تغيير آراء آبائهم واعتقاداتهم ، بل في معارضة تلك الاعتقادات ، وعدم الانقياد لها ، اذا كانت اهوال اليوم وحاجات عيشه اليوم ، وعلم اليوم وفلسفته ، تنبذها وتدمغها الخرافات والترهات والاوهام . »(٢٨) .

ويذهب ابعد من ذلك ، حيث نجده يتعمق في نقده للابناء وانقيادهم الأعمى للآباء ، في الحياة العربية ، حيث يفقد الابن شخصيته ، وتعبيره عن ذاته : « طاعة الوالدين عندنا أساس الحياة البيتية ، والانقياد لآراء الشيوخ ركن حياتنا الاجتماعية »(٢٩) .

فثورته اذن ثورة واقعية ، حيث يطلب الى الشبان (الأبناء) ان تكون لهم آراؤهم الشخصية ، وحريتهم في التصرف ، واعتمادهم على انفسهم في قضاياهم ، وان تكون لهم رؤيتهم الواضحة في حل مشكلاتهم ، أما الآباء (السلف) فقد مثلوا عصرهم ، فمن الصعب تغييرهم او تطورهم .

ان رواية (الآباء والبنون) تتقارب في توجهها من رواية (الآباء والأبناء) لتورجنييف ، بل ربما نذهب للقول بان ميخائيل نعيمة تأثر بها بأسلوب صاحبها في تناول العلاقة بين الآباء والابناء وذلك لان نعيمة أعلن اعجابه وتأثره بالادب الروسي ، الا ان نعيمة يوضح لنا سبب كتابته (للاباء والبنون) حيث يقول : « كتبت (الآباء والبنون) امس مشكلات قائمة في المجتمع اللبناني ، في الجبل » ويرفض علاقة قصته (الآباء والبنون) بقصة الكاتب الروسي تورجنيف فيقول : « ... فماصلة ذلك بتصوير الحياة في المجتمع الروسي الذي كان يتمخض عن اعنف انفجار شهدته حياة الانسان في العصر الحديث ؟ »(٣٠)

اما قصة « جمعية الموتى » التي كتبها نعيمة سنة (١٩١٧) اثر المجاعة التي تعرض لها الشعب اللبناني : عقب الحرب العالمية الاولى ، وكان ضحاياها ، من العمال والفقراء والفلاحين والكادحين . فسخر فيها من الطائفية والتعصب الطائفي ، على لسان رئيس الجمعية الذي هو « عزرائيل » : « ... فلا ماروني ، ولا أورثوذكسي ، ولا بروتستنتي ، ولا درزي ، ولا مسلم ، عندنا . جمعيتنا لا تفرق بين المذاهب . »(٢١) . وفي السنة نفسها (١٩١٧) كتب نعيمة قصة « **الذخيرة** » والتي عالج فيها سيطرة الخرافة والشعوذة والتمائم ، في المجتمع العربي ، يورد قولا على لسان الراوي ، عن صاحب هذه الخرافة : « ... واذ رايته في موقف جد ، حاولت أن اقنعه ببراهين تاريخية وعقلية ، ان من البهتان ، أن تكون تلك الخشبة من الصليب ، الذي سمر عليه الناصري ، ...

واننا اذا سلمنا بتحطيم ذات الصليب ، فلا نقدر ان نسلم بأن رؤساء الديانة المسيحية في كل الاقطار ، قد تخلوا عن كسرة منه ، للعلمانيين ، وان الذين يحملون « ذخيرة » يعدون بالالوف ، وانه قد مضى على وجود الصليب ، أكثر من الف وخمسمائة سنة ، فمن اين له ان يبين ، ان القطعة التي معه ، ، هي من الصليب الحقيقي الى ما هنالك من البراهين التي كنت احسبها كافية ، لدحض راي كهذا . (٢٢) .

وصاحب هذه الذخيرة يقول عن نفسه ، انه رجل عصري . ويذكر أنه اراد التدليل على ان هذه الذخيرة تدرا الخطر ، فربطها في عنق قطة ، واطلق عليها النار ، فتمزقت تلك القطة المسكينة .

لكنه رآه بعدئذ ، يَربطها في حجر ، يرمي به في البركة ، ثم انتحر هو . غاب خياله عني ، وابتلعت السكينة وقع خطاه . »(٢٣) .

وفي عام ١٩١٩ ، تناول ميخائيل نعيمة مذهبا اجتماعيا خطيرا ، متسلطا على عقول كثيرين في المجتمع العربي ، ففي قصة « سعادة البيك » تناول موضوع الالقاب والتعلق بالشهرة الزائفة ، حيث أن رجلا لبنانيا ، يعيش كذبا وزورا ، على وجاهة ومجد ماضيين ، وما زال يلقى كل

الاحترام والتبجيل ، بالنظر الى ما كان عليه في الماضي . وهكذا يعيش في احلامه مزيفا الحقيقة والواقع ، على نفسه وعلى الآخرين .

ميخائيل نعيمة والواقعية (الارهاصات الاولى الفكر نعيمة) :

ان الفكر الأدبي فعل حياة اكثر منه فعل تنظير . لكنه ، ومثل اي فعل حياة ، بحاجةالىتنظير يساعد الفكر على تحركه باتجاه الخط الذي يضمن له التلاؤم الايجابي مع البيئة))(٣٤) .

من خلال عرض محتويات بعض اعمال ميخائيل نعيمة الادبية ، في بداية حياته الفكرية التي نمت في المهجر ، نجد تفكيره فيها ، يمثل نمطا ؛ يختلف عما بعده ، وهو الاهتمام بالقضايا الاجتماعية ، حيث ان نعيمة انطلق من واقع الانسان « العربي » المتخلف ،الجاهل ، المتعصب لطائفيه ـ لا سيما اللبناني ـ فارتبط بالارض وبالفلاح وبالشعب ، وبالمظلومين ، وهو العهد نفسه الذي اخذه على نفسه ، عندما حدد نوع الخدمة التي التزم بها ، وهو الطالب آنذاك بـ « السمنار الروحي » في « بولتافا » بروسيا ، وكان ذلك فيما بين سنة (١٩٠٨ ـ ١٩٠٩) ، حين كتب في مذكراته «أريد ان انتصر للمظلوم ، اريد ان افعل ذلك بقلمي . »(٣٥) . فهذا الاهتمام اذن ،كان يلح عليه ، منذ ذلك الحين ، ويشغله ، مفكرا في نموذج العمل الذيسيقوم به ، وفي ان يكون احد الرجال المثقفين ، الذين تحتاج اليهم بلادهم : « بلادي ... في امس الحاجة الى رجال مثقفين ، يوجهون خطاها ، ويكشحون الظلمة عن عينيها ، وانا اريد ان اكون واحدا ، من اولئك الرجال . » (٣٦) .

لقد قدر للبيئة المحليــة في لبنان ان تفرض احتياجاتهــا الفكرية والادبية ، واستطاعت أن تحول مسار النفم الفكري والادبي باتجاه هذه الحاجات ، فملاحظة الواقع الاجتماعي ثم التعبير عنه ، قصد تغييره ، واصلاحه ســمة بارزة ، في المرحلــة الاولى من تفكير ميخائيــل نعيمة ، « ان هذا النتاج ، محاولة واضحة ، لكتابة القصة الواقعية ، التي تنزع الى تصوير مظاهر الحياة ، ومعالجة بعض مشاكلها . »(٣٧) . فميخائيل نعيمة ، في هذه المرحلة ، لا يقبل الامر الواقع ، او يسكت عنه ، اذا كان

رديئاً،بل يتمرد عليه ، ويعمل على تغييره ، لصالح المجتمع ، لان الاديب أياً كان اتجاهه ، لا يستطيع ان ينسلخ عن الواقع المادي ، والاجتماعي ، الذي يعيش في ظله . »(٣٨) . ومن المؤكد ان نعيمة وغيره من ادباء المهجر ، « ممن زفوا الى الكتابة العربية ادبا عاطفيا انسانيا جديدا في روحه ، يمس من القارىء شغاف قلبه ، ويثير فيه كوامن عطف ورحمة واشفاق . »(٣٩) .

وذلك لأن « أدب المهجر الأمريكي ... عربي بالمشاكل التي يثيرها ، عربي بآلامه وأشواقه . ويبدو **هنا الأدب برمته ، زفرة طويلة ، لهذه الروح العربية المغتربة ، البعيدة ، كل البعد عن أرضها وتربتها** ، والتي ما زالت مع ذلك ملتصقة بها »(٤٠) على حد قول الدكتور جورج طعمه .

نعيمة ومفهوم الواقعية :

استرشد ميخائيل نعيمة في تجربته الفكرية بالأدب الروسي وبالكتاب الروس ، « الذين وضعوا الواقعية الأدبية موضع التطبيق العملي في مختلف أشكال الأدب وفروعه ، ونقلوا ادبهم من حيز الانفصال الذاتي المحض ومن نطاق الخيال والتأمل المجردين الى حقول النشاط الإنساني ، حيث يعيش الناس البسطاء ويعملون وينتجون ويتطورون ، ونلاحظ هذه الواقعية عندهم كيف قدرت ان تستوعب كل ذلك الإنتاج المتنوع الخصب ، وكيف لم تضق بأمور شتى من حياة الناس في ميادين نشاطهم العملي والإبداعي وكيف يريدونها ان تتسع ، اكثر فأكثر ، لمختلف شؤون الناس في مختلف الوان حياتهم ، وصنوف نشاطهم الإنساني »(٤١)

لقد ركز ميخائيل نعيمة في قصصه على الجانب الإنساني ومراعاة قيمة الانسان باعتبارها الجوهر الدائم ، سيما « ان الواقعية حين تفترض في الأدب كونه مسؤولا ، لأن له رسالة اجتماعية ، وطنية ، انسانية ، نفترض تبعا لذلك أن يكون له موقف ايجابي خيّر تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والإنسانية كافة »(٤٢) .

يقول نعيمة « ... انا لا اغادر ضمير الإنسان فمنه ينبعث كل شيء »(٤٣) فالأنثى كالذكر عنده في الاعتبار ، كل منهما « إنسان » فالعاقر

إنسان له مشاعره وله قيمة في ذاته ، مجردة عن بقية الاعتبارات : « انت الى الآن لا تدرك أن المرأة إنسان ، وليا قيمة محصورة فيها ومستقلة ، عن أولادها »(٤٤) .

وهو الإنسان في « ساعة الكوكو » أمام الموت والحياة سواء . وأن مذهبه الديني لا يغير شيئاً من تلك القيمة ، فيجب أن يكون له الاحترام نفسه أو الرحمة ، : « دفناه اليوم ، نحن رجال القرية ونسوتها ، من اكبرنا الى اصغرنا ، ما خلا كاهنينا ، كاهن الكنيسة الشرقية ، وكاهن الكنيسة الغربية ، لأن كل منهما ادعاه من رعيته ، وليس منهما من تمكن من اثبات دعواه »(٤٥) . هكذا يريد نعيمة أن يعبىء الأدب في خدمة سيرورة التغيير ، رابطاً إياه بمجمل التطور التاريخي المجتمع . وفي قصة « جمعية الموتى » نرى أن جميع الاعتبارات لا قيمة لها ، أمام الموت ، ولا يبقى الا الجوهر الإنساني ، يقول رئيس الجمعية « ... فلا ماروني ، ولا اورثوذكسي ، ولا بروتستنتي ، ولا درزي ، ولا مسلم ، عندنا ، جمعيتنا لا تفرق بين المذاهب »(٤٦) .

الى جانب البعد الانساني ، نجد صفة طفت عنده ، تتمثل في النزعة السلبية ، حيث ان شخصيات قصصه ، جلهم هروبيون ، سلبيون ، ومفعول بهم ، في معالجة مشاكلهم وكيفية ايجاد الحلول . فظاهرة الهروب والسلبية ، طفت في قصصه ، فنحن نجد المختار « ابو ناصيف » في قصة سنتها الجديدة ، يدفن المولود حياً ، لماذا ؟ لأنه بنت ! وهو الذي يريد ولداً (ذكرا) . ونجد القابلة تموت من شدة خوفها من المختار « ابو ناصيف » نفسه !

والمرأة التي تهرب من مجابهة الواقع ، مفضلة الانسحاب ، فانتحرت بعد ان خانت زوجها ، تاركة له رسالة ، تكشف فيها حقيقة طالما تسترت عليها ، وهي أن العاقر ليست الزوجة . بل الرجل هو العاقر ، ثم في رسالتها تلك تشرح مأساتها مع زوجها .

وفي « ساعة الكوكو » يهجر خطار أرضه ، بعد تجربة حب فاشلة انتهت بخيانة حبيبته التي هاجرت مع عشيق لها الى امريكا طامعة في

المال ومنبهرة بحياة الغرب غير مبالية بمشاعر حبيبها ، تكون ردة فعل خطار ، الذي لم يقبل تلك الصدمة فيهاجر بدوره الى امريكا ، تاركاً ارضه ووطنه ، هارباً من الارض التي تذكره بحبه وبالخيانة ، فهذا فرار من الواقع ، ثم يتزوج في غربته من امرأة تخونه ، كانت ترغب في امواله فيضيع منه كل شيء ، ويعود الى وطنه لبنان ، وقد غير اسمه ، متخفياً وراء اسم مستعار ، فهو اذن هروب آخر .

كما ان هذه الحلول السلبية ، والشخصيات الهروبية ترد في مجمل اعمال نعيمة ففي قصة « سعادة البيك » يحدث الهروب الى الماضي ، لان الشخص اصبح فقيراً معدماً ، بعد جاه وثروة ، فسمح لنفسه ان يبقى محتفظاً بلقبه السابق ، لقب « البيك » ليهرب عبر الذكرى الى ايامه التي ذهبت بدون عودة .

اما في « الآباء والبنون » فالهروب جماعي ، « فالياس » يتفق مع جماعة من رفاقه على الانتحار فراراً من الواقع الاليم وهروباً من الحياة العبثية الزائفة . . . الخ هذه النهايات الحزينة القاتمة ، وكانها محافل جنائز كنسية ، ليست بغريبة على التكوين الفكري والادبي لنعيمة ، لا سيما واننا نجد هذه الظاهرة لدى اكثر الكتاب الروس الذين تأثر بانتاجهم ومنهجهم .

فاغلب مسرحيات تشيكوف ينتهي الفصل الثالث ، فيها عادة بطلقة مسدس ، اما بحادث انتحار او محاولة قتل ، وكذلك نجد في اعمال الكاتب « دوستويفسكي » ، الجريمة والعقاب ، والاخوة كرامازوف والشيء نفسه نجده عند « تولستوي » في « آنا كارنينا » بعد ان تركها فترة للعواطف الجامحة ، واضاع عليها ابنها وزوجها ، وسمعتها ، ثم حبها وشبابها ، تركها في النهاية تلقي بنفسها تحت عجلات القطار . بل إن « تولستوي » نفسه ، عالج واقعه ، بالهروب منه ، حيث ترك ارضه ، وامواله ، وزوجته مفضلا الفقر والحرمان والتصوف . فقد اكبر ميخائيل نعيمة هذا التصرف من « تلستوي » في آخر حياته ، واعتبره شجاعة .

بعد كل حالات الهروب هذه ، **فلا غرابة اذا وجدنا ميخائيل نعيمة نفسه يختم هذه المرحلة من تفكيره في الوقت نفسه ، مبتدئا مرحلة اخرى . بهروبه الى وجوه ثلاثة هي : وجه يسوع ، وجه بوذا ، وجه لاوتسو** ، كما حددها نعيمة نفسه في كتاب المراحل . ذلك ان نعيمة كان يعرف عن هروب « بوذا » الذي ترك مجده الواقعي ، وقصره وزوجته وابنه ، وانعزل يترقب الحقيقة وأسرار الحياة ، فجلس تحت شجرة تين قائلا : « فليجف جلـدي ، وتضمر عضلاتي ، ويهن العظم مني ، كما يشاء . . . ولكن لا ابرح مجلسي هذا ، قبل ان تتكشف الحقيقة واحيط باسرار الحياة »(٤٧) . وقد امتنع بوذا عن كل شهوة ، ورغبة ليصـل الى « النرفانا » وهي الحال التي ينتفي فيها الالم والمكابدة ، عندئذ يكون الوصول الى مرحلة الحلول في الله والاتحاد به ، يقول نعيمة : « . . . وقد وصلت الى (اليوجا) وتحكمت روحي في جسدي كما لو ان الجسد لم يكن ، والى الاحدية التي تندمج فيها المتناقضات »(٤٨) .

ان هذه السمة الهروبية ، في تفكير ميخائيل نعيمة ، في هذه المرحلة ، ترهص بدخوله في مرحلة فكرية ثانية ، لانه كما يقول جورج صيدح : « بدأ نعيمة انتقاديا ثوريا ، ثم أصبح رسالة روحانية »(٤٩) .

وهي ــ أيضا ــ تجعلنا نؤكد قول الدكتور سـهيل ادريس عندما يقول : « هذه السلسلة من القرارات ، سواء ترجم عنها القتل ، أو الانتحار ، أو الهروب ، تدل على أمرين ، في تفكير المؤلف :

أولهما : ان الحياة كلها ظلم وفساد وتجريد للانسان من قيمته الحقيقية .

ثانيهما : أن معالجة هذه الآفات ، تكون بالفرار منها ، وهكذا يكون مفهوم الواقعية ، لدى نعيمة مفهوما سلبيا ، يدعو الى تفادي مشـكلات الحياة بالهرب منها »(٥٠) .

ومن هنا نلاحظ ان هذين الامرين :« ينتميان الى الموقف الرومانسي، لان **الواقعية لا تتمثل في طبيعة الموضوع فحسب ، وإنما تتمثل ايضا في زاوية الرؤية التي ينظر منها القاص الى هذا الموضوع ، وطريقة تناوله ،**

له ، (كذلك) ابطال هذه القصص عموما من الطبقة البورجوازية ، وهي الطبقة التي توليها الرومانسية كبير اهتمامها ... وهم لايحتملون مواجهة الواقع ، ولا يقدرون على مغالبته ، ومن ثم يؤثرون الهرب والانسحاب ، وهما خاصيتان من خصائص الاتجاه الرومانسي . »(٥١) .

ان النظرة العلمية ترى الادب في جميع اشكاله « تعبيرا عن الحياة الواقعية ، عن الظروف والأوضاع والأنظمة التي يحياها المجتمع في مرحلة معينة ، نعني المرحلة نفسها التي يحياها الأديب من تاريخ المجتمع »(٥٢) .

إن الاساس النظري للمذهب الواقعي في الأدب إنما هو اساس علمي ومرتبط ارتباطا وثيقا بالقوانين الموضوعية للتطور في المجتمع الانساني ، ومنه يظهر الأدب ، عملا اجتماعيا حيا لا عملا فرديا محضا ، فهو ينفعل بالحركة الحية المتكاملة المتطورة في تركيب مجتمعه وبذلك يكون شكلا رفيعا حقا من أشكال الحس الاجتماعي ، ويتراءى فيه الاديب وليد بيئته ، وليس كائنا غريبا عنها ، منفصلا عن حياتها ، إنه مظهر ممتاز من مظاهر وجودها تودع في وعيه ومشـاعره وتفكيره آثاراً مـن وعيها ومشاعرها وأفكارها السائدة ، ثم تنصهر هذه الآثار في موهبته الفنية وفي مزاج شخصيته ، ثم تخلق من ذلك خلقا جديدا في عمله الأدبي ، فاذا هو يعود فيؤثر في بيئته على قدر نصيبه من قوة التأثير وقدرة التفاعل معها ، تفاعلا حيا متطورا . وعلى قدر ما تكون نظرته الى العالم الخـارجي ، الى الطبيعة والحياة والمجتمع . بهذا المعنى ، فان « العلاقة بين الفن والواقع تنطوي على عملية مضاعفة ، إذ ينعكس الواقع في الفن ، ثم يمارس الفن بدوره تأثيرا ايجابيا على الواقع »(٥٣) .

هذا التفاعل بين الادب والواقع سيؤدي في سيرورته ، الى ان نعتبر ان كل ادب فيه من الواقعية نصيب ، وان كل اديب هو واقعي بمعنىً او بآخر . وبالمنطق نفسه فان كل ادب لا بد ان يكون له موقف معين من الآراء والمذاهب والأفكار والأنظمة والتقاليد السائدة في بيئته وعصره .

المراجع :

١ ـ د. عبد الله العروي : الايديولوجيا العربية المعاصرة : ص ١٥٧ ـ دار الحقيقة بيروت .

٢ ـ الفكر العربي المعاصر : العدد ٦٨ ـ ٦٩ : في حركية اللاسلفي / السلفي وفعل النهضة . ص ١٥ .

٣ ـ الفكر العربي المعاصر : العدد ٦٨ ـ ٦٩ : في حركية اللاسلفي / السلفي وفعل النهضة . ص ١٥ .

٤ ـ الفكر العربي المعاصر : العدد ٦٨ ـ ٦٩ : في حركية اللاسلفي / السلفي وفعل النهضة . ص ١٥ .

٥ ـ ميخائيل نعيمة . سبعون ـ ص ١٧٦ .

٦ ـ ميخائيل نعيمة . سبعون ـ ص ٢٢٢ .

٧ ـ ميخائيل نعيمة . سبعون ـ ص ٢٣٤ .

٨ ـ مجلة شعر : العدد ٣٩ ـ السنة العاشرة ـ بيروت ١٩٦٨ ـ حوار مع ميخائيل نعيمة .

٩ ـ مجلة شعر : العدد ٣٩ ـ السنة العاشرة ـ بيروت ١٩٦٨ ـ حوار مع ميخائيل نعيمة .

١٠ ـ مجلة الآداب ١٩٥٤ . ـ « رأيي في مؤلفاتي » .

١١ ـ مجلة الآداب ١٩٥٤ ـ « رأيي في مؤلفاتي » .

١٢ ـ ميخائيل نعيمة . مرداد ـ ص ٦٤ ـ بيروت ١٩٥٢ .

١٣ ـ الفكر العربي المعاصر . العدد ٦٨ ـ ٦٩ ـ في حركية اللاسلفي / السلفي وفعل النهضة . ص ٢٣ .

١٤ ـ مختارات من النقد الأدبي المعاصر . (المقال : معنى الادب الروسي) ميدلتون موري . ص ٧٢ . د. رشاد رشدي .

١٥ ـ تاريخ الادب الروسي . ص ٤ ـ مارسيل اهرار . منشورات عويدات ١٩٥٧ ـ بيروت .

١٦ ـ مجلة الفكر ـ اكتوبر (تشرين أول) ١٩٧١ ـ تونس .

١٧ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ٤٩ .

١٨ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ٥٨ ـ ٥٩ .

١٩ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ص ٧٥ .

٢٠ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ٧٦ ـ ٧٨ .

٢١ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ٩ .

٢٢ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ١٤ .

٢٣ ـ مجلة المعرفة السورية ـ العدد ـ ٢٤ . السنة الثانية شباط ١٩٦٤ ص ١٠٤ حديث مع ميخائيل نعيمة . د. عبد الكريم الاشتر .

٢٤ ـ مجلة الخفجي السعودية ـ يناير ١٩٧٥ ـ حديث مع نعيمة .

٢٥ ـ مجلة المعرفة السورية . العدد ٢٤ ـ السنة شباط ١٩٦٤ ـ ص ١٠٦ حديث مع ميخائيل نعيمة د. عبد الكريم الاشتر .

٢٦ ـ ميخائيل . الآباء والبنون ـ ص ٢٧ .

٢٧ ـ ميخائيل نعيمة . الآباء والبنون ـ ص ٢٧ .

٢٨ ـ ميخائيل نعيمة . الآباء والبنون ـ ص ٢٨ .

٢٩ ـ ميخائيل نعيمة . الآباء والبنون ـ ص ٢٧ .

٣٠ ـ مجلة المعرفة السورية . العدد ٢٤ ـ السنة الثانية شباط ١٩٦٤ ـ ص ١٠٧ : حديث مع ميخائيل نعيمة د. عبد الكريم الاشتر .

٣١ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ٨٨ .

٣٢ ـ ميخائيل نعيمة ـ كان ما كان ـ ص ٢٢/١٠٦ . ميخائيل نعيمة : كان ما كان ص ١٠٦ .

٣٤ ـ الفكر العربي المعاصر ـ العدد ٦٨ ـ ٦٩ ـ في حركية اللاسلفي / السلفي وفعل النهضة . ص

٣٥ ـ ميخائيل نعيمة . سبعون ـ ص ٢٢٤ .

٣٦ ـ ميخائيل نعيمه . سبعون ـ ص ٢٢٩ .

٣٧ ـ القصة في لبنان . ص ٢٨ معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة .
٣٨ ـ الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام . ص ٢١٥ . معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة .
٣٩ ـ نظرية الرواية . ص ٢٧٢ ـ وزارة الثقافة دمشق .
٤٠ ـ المغتربون العرب في امريكا الشمالية ص ١٠٢ ـ ١٠٤ ـ دمشق . ١٩٩٠ ـ قضايا وحوارات النهضة العربية (٣) .
٤١ ـ مجلة الطريق ـ العدد الثالث ١٩٨٨ ـ د. عبد النبي اصطيف ـ ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠ .
٤٢ ـ د. حسين مروة ـ قضايا ادبية . ص ٩٠ .
٤٣ ـ مجلة المعرفة السورية . العدد ٢٤ . السنة الثانية . شباط ١٩٦٤ ـ ص ١٠٧ حديث مع ميخائيل نعيمة ـ د. عبد الكريم الاشتر .
٤٤ ـ ميخائيل نعيمة . كان ما كان . ص ٧٦ ـ ٧٨ .
٤٥ ـ ميخائيل نعيمة . كان ما كان . ص ٩ .
٤٦ ـ ميخائيل نعيمة . كان ما كان . ص ٨٨ .
٤٧ ـ الحكماء الثلاثة ص ٧٩ . احمد الشنتاوي . طبعة ثانية ١٩٦٧ ـ دار المعارف القاهرة .
٤٨ ـ مجلة المعرفة السورية ـ مصدر سابق ـ ص : ١٠٩ .
٤٩ ـ ادبنا وادباؤنا في المهاجر الامريكية . ص ٢١١ طبعة ثانية بيروت ١٩٥٧ .
٥٠ ـ القصة في لبنان ص ٢٤ ـ منشورات معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة ١٩٥٧ .
٥١ ـ ميخائيل نعيمة : منهجه في النقد واتجاهه في الادب ص ٢٢٧ . شفيع السيد . عالم الكتاب . القاهرة .
٥٢ ـ د. حسين مروة ـ قضايا ادبية . ص ١٩ .
٥٣ ـ د. حسين مروة . قضايا ادبية ص ١٩ ـ ٢٠ .

* * *

نافذة على العالم

كمال فوزي الشرابي

آداب

●● الشاعر الالماني هرمان هيسيه Hermann Hesse نبذة عن حياته وخصائصه ومختارات من اشعاره .

— كمال فوزي الشرابي : اديب وشاعر من القطر العربي السوري ، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة «القيثارة» ، من اعماله « قبل لا تنتهي »، « الحرية والبنادق ».

ينحدر هرمان هيسيه ، المولود في المانيا عام ١٨٧٧ ، والمهاجر الى سويسرا منذ مدة طويلة ، من اسرة مبشرين بروتستانتيين ذوي نزعات تقيـة قادته صرامتها منـذ الطفولة الى التشكك ثم الى التمرد . في الخامسة عشرة ، وبعد ان قرر والداه ان يجعلا منه رجل لاهوت ، فر من الدير الذي وضعاه فيه ، واخفقت جميع مساعيهما لاعادته اليه . بعد تلك الفترة عمل لبعض الوقت صانعا ساعاتيا ثم استقر اخيرا لدى احد الكتبيين بمدينة توبينغن وهي مدينة جامعية استطاع فيها أن يتردد على الوسط الثقافي ويبدأ دراساته الجدية كانسان عصامي . وكانت الرغبة الوحيدة التي يتمناها هي أن يصبح شاعرا .

في عام ١٨٩٩ ، وكان له من العمر اثنان وعشرون عاما ، استقر في مدينة بال السويسرية حيث نشر اشعاره الاولى ، ثم في عـام ١٩٠٤ رواية تربوية عنوانها (بيتر كامنزند) طارت له معها شهرة ، وكذلك روايته (تحت العجلة ، ١٩٠٥) وفيهما يحتج على صرامة السلطة التي يمارسها الآباء والمعلمون ضد الطفولة المعذبة .

في تلك الفترة استقر هرمان هيسيه في مزرعة قريبة من بحيرة كونستانس آملا أن يعيش فيها حياة ناشطة توحده مع الطبيعة . لقد تحرر نهائيا من تأثير اسرته ،ولكنه ما زال يتألم مع ذلك من الضغط الاجتماعي . وشعر بأنه عاجز عن التعود على الاعراف السائدة وعلى الحياة الزوجية ، وان معنى وجوده يعذبه . وهكذا كان زواجه محاولة تعيسة ظالمة حدت من موهبته الجمالية من غير أن يتوصل الى التغلب عليها ، ولم يجد الخلاص الا بالهروب منها . وفي روايته (غرترود ، ١٩١٠) أشار الى هذه الازمة الاخلاقية التي عانى منها . وبعد عام ، قام برحلته الى بلاد الهند ، وهي البلاد التي عاش فيها جده وجدته لامه حقبة من الزمن . واصبحت الهند لديه بلاد « الامهات » بحسب الرمز الذي اطلقه عليها غوته .

حين عاد شاعرناالىمدينة بيرن بسويسرا احس بقلق عميق سببته له الحرب . واصيب بصدمة عصبية اضطرته الى دخول المستشفى . وما ان استتب السلام حتى هجر زوجته واسرته . وفي روايته (دميان ،

١٩١٩) تتعارض الحياة البورجوازية مع المناداة بدين جديد تتصالح فيه الاضداد . وهذا هو ايضا التوازن الصعب للانا العميقة الذي تابعه هيسيه في التحول الهندوسي بروايته (سيد هارتا) ، ويظهر بمزيد من الوضوح في روايته (ذئب السهوب ، ١٩٢٧) . وترمز هذه الرواية ايضا الى انسان ما بعد الحرب ، الى الانسان المتحضر الذي رأى فيه فجأة ظهور الحيوان من جديد، وهذا الحيوان هو الانسان ـ الذئب . هل الروحانية والحيوانية قيمتان لا يمكن حقا التوفيق بينهما؟ واليست الحيوانية هي ايضا غذاء للدينامية الروحانية ؟ ونقع على هذا الحوار الداخلي كذلك في (نرسيس وغولد موند) ، حيث يقترح غولد موند ، الفنان القريب من الطبيعة والارض ، والمتحد مع العالم الاصلي للامهات ، مشروعا للتوفيق بين هاتين النزعتين .

في عام ١٩١٩ استقر هيسيه في منطقة تيسان ، وبدأ التمزق الذي يميز اعماله فيما بعد الحرب يتلاشى الى حد ما . وفي عام ١٩٣٠ اسس شاعرنا اسرة جديدة . وتوصلت ابداعاته حتى عمله (لعبة اللآلىء الزجاجية ، ١٩٤٣) الى الحلم ـ او الى التعلق ـ بطبقة عليا ، بارستقراطية فكرية قادرة على احتواء التراث المضاعف لآسيا واوروبا ، والمزج بين ما هو ابولوني وما هو ديونيزي كما حلم بذلك نيتشه . وفي عام ١٩٤٦ حازهيسيه جائزة نوبل للآداب . وتوفي بسويسرا في ٩ آب ١٩٦٢ .

يقول الكاتب اوغست فولتس : « يقترن الروائي لدى هيسيه بفيلسوف ، وغالبا ما تكون الرواية مسوغا لعرض افكاره حول الوضع الذي يجب اتخاذه ازاء الحياة ، او لاشاعة رؤاه حول تطور الانسانية » .

وفيما يلي ترجمة لمختارات من قصائده :

١ ـ تأخرت في الطريق

غبار تحت خطاي . فاتني الوقت

يتطاول ظل الجدران المائل .

واني لأبصر ، من خلال قضبان الدالية ،
القمر على حافة النهر والطريق .

* * *

ادندن خفية
ألحاناً من الماضي ،
فتقبل صور جولاتي
لتقاطع طريقي .

* * *

ها هو الثلج ، وها هي الريح ،
والشمس ترشق ، بسنيها التي لا تحصى ،
ليالي الصيف وبروقها الزرقاء ،
والعاصفة ، ومرحلة الحياة القاسية .

* * *

مسمر في اللهب ، ومفعم
بخصوبة هذا العالم ،
كيف لي أن أتوقف
قبل أن تغرق دربي في الظلام ؟

٢ ـ الانطلاق في الضباب

غريب أمر الانطلاق في الضباب !
فالصخرة والعوسجة فيه تضيعان .
وما من شجرة ترى الشجرة القريبة منها ،
وكل شيء ليس سوى عزلة .

أيها العالم ، يا جمهور الأصدقاء
عندما كنت ما ازال أنطلق في الضياء !
والآن أين تراهم
تحت الضباب اختفوا ؟

* * *

لن تعرف شيئاً من الحكمة
ما لم تقم بامتحان الظلمات
التي تفصلك عن كل انسان
بلا استعانة ولا ضجة .

* * *

يا للرحلة الغريبة في الضباب !
ويا ايتها الحياة التي نحن فيها ضائعون ،
حيث ما من احد يعرف الآخر
وحيث كل شيء عزلة .

٣ ـ أصغي

لحن في منتهى الخفوت ، تنهيدة غريبة
تعبر النهار الرمادي ،
كما تخفق بأجنحتها العصافير الحائرة ،
وكما في الربيع تتردد العطور .

* * *

ايتها الذكرى الصباحية للسنين العتاق
كالريح تمرين ،

وكرعشة فضية على المحيط
تختلجين وتمتحين .

* * *

اليوم ... أمس ، هوة واسعة ،
ولكن لشدّ ما هو قريب ما تسي في الصباح .
والزمان الاول لجنياتنا الحميمات
ينفتح كحديقة .

* * *

ترى هل يمكن احد الأسلاف
الذين يرتاحون منذ الف سنة
ان يستيقظ في هذه الساعة ؟
وبصوته القديم الشبيه بصوتي
يستدفىء في دمي .

* * *

على بابي هذا الملاك المعتم
لعله يدخل الساعة ،
وقبل ان يتلاشى النهار
ساكون في الدار .

٤ ــ امتحان المساء

بعيدا عن السهول المواسعة للحياة
يهصرني القدر بقسوة ويدعوني

الى الامتحان ايضا ، الى الشقاء ،
في الظلمة التي ترهقني .

* * *

الم يكن ظلا زائلا ما اكتسبته من اشياء ،
من راحة وحكمة ، ومن هدوء السنين ،
وكرسي الاعتراف بالبراءة
هل كان حلما بالعدم ؟

* * *

واحسرتاه على هذه السعادة التي تحطمت اليوم !
لقد تهاوى من يديّ
ركام ما املك ،
وانتهت كل بهجة لديّ !

* * *

جبلاً من حطام ، امكنة مقفرة ،
اصبح العالم ، اصبحت حياتي ،
وارادت عبراتي ان تستسلم للقوة المعادية
لولا ثبات ارادتي .

* * *

هذه الارادة الفخور في اعماق روحي
ان اتصلّب في ايماني
وان احوّل رعبي
الى شعلة لا تقهر .

* * *

ايماني المجنون ، ايماني الحديدي
بالطفولات التي تحلم ،
وبالنيران التي لا تروّض
وهي تنهض عالياً من كل جحيم .

●● حوار مع الكاتب الايطالي بييترو شيتاتي Pietro Citati بمناسبة فوز روايته الأخيرة (حكاية كانت سعيدة ثم اصبحت اليمة ومشؤومة) بجائزة ميديسيس الفرنسية للآداب الأجنبية .

يؤكد بييترو شيتاتي ان لا مصير له وانه يعيش بالوكالة عن غيره . فهو كافكا وتولستوي ، ومانسفيلد وغوته الذين نشر عنهم سيرا متميزة . ولا يحس بوجوده الذاتي الا حين يحيي الماضي ، ويتمسك ـ كما في كتابه الأخير الذي نال عليه جائزة ميديسيس للآداب الأجنبية وعنوانه (حكاية كانت سعيدة ، ثم اصبحت اليمة ومشؤومة ـ منشورات غاليمار) ـ يتمسك باعطاء والدة جدته لأمه كليمانتينا شبابا وموتا باعتبارها آ كتيون Actéon حديثا ، هذه السيدة التي اقامت مع زوجها المقبل مراسلات تتسم بالعشق والفزارة .

وبييترو شيتاتي لا يوجد ابدا في المكان الذي ينتظر ان يوجد فيه ، وهـذا الحوار دليل على ذلـك . انه يكره الأفكار العامـة ، والكلمات التاريخية ، والاستسلام لما هو يقين . انه يدافع عن الثقافة والحنان ، ويقوم بتقريظ التفاصيل ، والحياة اليومية ، والحماسة التولوستوية ، وفوح عبير المرأة . ويمارس باناقة فن السرد والاختصار في الكلام . كاتب لديه دقة وشمول اذ يستطيع على مستوى واحد آن يحدثنا عن الصوفية الفارسية ومملكة الأزتيك ، وعن الرسام الهولندي فيرمير وافلاطون ، وعن الزمن الذي يعود والناقد الفرنسي سانت ـ بوف . وينصب آكثر اهتمامه دوما وبخاصة على الأدب . يقول : « لم يكن الأدب منذ نشوئه ، ومنذ ان قابل ابولون هرمس ، وثمرات الحقيقة في الخداع ، لم يكن شيئاً

آخر غير هذا : ترصيع ، سرقة ، تطريز على تطريز مسبق ، وترنيم على ترنيم آخر ».

● **يبدو انك تهتم كثيرا بالسيرة التي تعطينا عنها تعريفا مفرقا في الخصوصية .**

ـ لا أكتب السيرة بالمعنى التقليدي للكلمة. انا إصنع صورا شخصية ـ بورتريه ـ . حين أتحدث عن الاسكندر الكبير أتحدث عن بطل قديم يعيش في الاسطورة . ان حيـاة الاسكندر هي حياة رجـل يفكر في ان الاساطير حية ، ويختار منها اربعا ليوجه وجوده : آشيل ، ديونيزوس ، هيراكليس ، كسرى الفارسي . وهكذا تغدو حياته شديدة الاتساع . وبوضعه هذه الأساطير الماضية بصيغة الحاضر ، ينتج اسكندرا أسطوريا سيعيش بعده . ان الأسطورة لا نهاية لها ، وهكذا يغدو الاسكندر أكبر وجه أسطوري في الغرب .

اما الصورة الشخصية لكاترين مانسفيلد فانها مرسومة على الطريقة الفرنسية . انها قصة حياة أكثر منه قصة كاتبة ، قصة مصير واوقاته المميزة . وقام عملي كله على توليد بعض هذه الأوقات المختارة : كاترين في سويسرا ، كاترين في جنوب فرنسا ، كاترين باريس .

وحاولت هنا ان اقدم ما لا يمكن الامســاك به من الزمن ، وذلك بتجميده وتجميد كل ما يشكله من ضوضاء الشارع ، وأصوات الناس ، والشمس ، والروائح ...

● **تنطلق دوما من الحياة لتصل الى الكاتب ؟**

ـ صحيح . حين أتحدث عن تولستوي أتناول بخاصة شبابه وشيخوخته . على أن الكتاب يحـوي أيضا عدة دراسات عن اعماله وخصوصا (الحرب والسلام) . وليس المقصود مع ذلك ايجاد مطابقة اذ لا توجد من جهة « الحياة » ومن جهة اخرى « الدراسة » . فكتبي هي كتب موحدة أو كتل . ولا احتفظ من حياة الكاتب الا بالمراحل التي يمكن أن تعتبر رمزية . ابحث دائما عن الانسان الخفي ، ابحث دائما عن

النزول الى اعمق اغوار هذه البشر التي هي الكائن . أنطلق من السطح ، اعطي كثيرا من التفاصيل التي تتعلق بهذا السطح وذلك لاصل إلى النقطة السرية الغامضة التي يغدو بها الانسان كاتبا . وفي هذا الوقت الدقيق من الاكتشاف فقط استطيع أن أعطي تحليلي للعمل الذي يعالج على الدوام نقاطا من التفاصيل ، وذلك لانني أكره الأفكار العامة .

وليست دراساتي سوى اعادات بناء لكتب سرية ، لكتب لا نراها يجهلها الكاتب نفسه ، واعني بذلك الكتاب الحقيقي الذي يوجد في اعماق الكتاب ، الكتاب المخبأ الذي ينام تحت كتاب السطح . في المرحلة الأولى ابدأ باخذ هذه الفسيفساء التي هي الكتاب ، اجزؤها لآلاف من القطع الصغيرة التي ما إن تتجمع حتى تتيح لي ان اعيد تكوين الكتاب السري ، كتاب الاعماق . عندئذ يكتسب الكتاب تجانسه وأستطيع أن ابدأ سردي. نصل الى المرحلة الثانية وهي مرحلة تحرير الكتاب والاستسلام لفن الرواية . ولهذا السبب تكون كتبي « روائية » . ان ايقاعها هو الروائي . ولا شيء روائيا في التفاصيل، لان كل شيء حقيقي ولكن هناك شيء روائي في سرعة الكتابة . انك لا تختار الايقاع بل الايقاع هو الذي يختارك . فايقاع كتابي عن غوته شديد البطء اذ كان ينبغي الكثير من البطء لتحليل هذه المكتبة التي تحوي جميع المكتبات والتي تشكل القسم الثاني من (فاوست) . ويتضاعف الايقاع في كتابي عن تولستوي . فمن جهة هناك ايقاع الشباب ، وهو شديد السرعة ، مع الكثير من المغامرات الغرامية ، والاشياء العصابية والجنون . ومن جهة اخرى هناك ايقاع يتهاوى ببطء ، ويتلاشى ، على صورة الحياة لدى تولستوي التي تتقدم نحو نهايته . اما الايقاع الذي اتبعته لتحرير كتابي عن كافكا فهو ايقاع موحد ، قلق ، مغرق في التقطع والمأساوية : كتابة متكسرة كحياة كافكا ومصيره .

● **تملك جانبا من سانت ـ بوف ... لقد تأثرت بالنقد الأدبي الفرنسي كثيرا على ما أعتقد ...**

ـ النقد الأدبي هو بخاصة ابداع فرنسي . وفرنسا ، لأسباب شديدة التعقيد ، هي البلد الوحيد الذي تطورت فيه لحسن الحظ هذه الذائقة المتعلقة بسرية الحياة وسطحيتها معا ، وهذا النوع من انواع

التقاليد الترسلية ، وعادة كتابة اليوميات . .. مما جعل منها لربما البلد الوحيد في العالم الذي استطاع الناس فيه دراسة فنهم الخاص بمزيد من الرشاقة . فالشخص الفرنسي في العصر الكبير اقام علاقة مميزة مع ذاته . وفي فن المحادثة تدخل علم النفس ، ودراسة الطبائع ، والخبث ، ونعرف ان هذه الصفة الاخيرة تشحذ الذكاء . ووحدها بلاد الاغارقة القدماء عرفت بأساطيرها أن تحوي علم النفس على مثل الدقة التي يظهر فيها هذا العلم في العبقرية الفرنسية .

أنا شديد الاعجاب ببودلير كناقد يملك حسا ميتافيزيائيا حادا بالابداع الفني والأدبي ، كما اني شديد الاعجاب بكتاب بروست (ضد سانت ــ بوف) ويتزايد اعجابي بكتابه (معارضات وامشاج) . ان بروست لا يتبع طريق المحاكاة الساخرة بل يقترح فلوبير آخر ، لعله اجمل من الحقيقي . وبا لها من اعجوبة ان تكتشف الحقيقة كلها بأعمال فلوبير في صفحتين . لقد فهم بروست وتمثل جميع الخصائص الأسلوبية لدى مؤلف (مدام بوفاري) . ولكن ما هو اكثر اهمية ايضا انه استعمل مواد ادبية تختلف عن مواد فلوبير ، ذلك ان المعارضة الحقيقية تستعمل كلمات غير كلمات الاصل . . . وهكذا يمكن بلوغ المثل الاعلى وهو ما ابحث عنه عندما اكتب واعني به **الهوية** . فالمثل الاعلى للنقد هو اعطاء قرين للعمل الفني .

وعلى الرغم من حبه المفرط للكونتيسات والأميرات فانني احس بتعاطف كبير مع الناقد الفرنسي شارل دو بو Du Bos . لقد كتب كتابا جميلا جدا عن غوتة ودراسة رائعة عن فلوبير . وأثر بي ايضا الاديب غوتفريد بن Benn . فهو يملك فن الاختصار وقدرة على التمثل تمكنه من أن يسلط على نص ما ضوءا يتسم بالسرعة والمثالية .

لكن الكاتب الذي أظل الى الأبد تلميذه الصغير هو سانت ــ بوف ، وانت مصيب في ذلك ، هذا الكاتب الكبير الذي تنسي اليوم في فرنسا . وتشكل كتبه قاعة عرض لصور شخصية لا تنتهي ، حتى حين يقول اشياء قابلة للنقاش كتلك التي كتبها عن فلوبير . وان ميلي الى الطرّف واللمسات المفرقة في الحنان انما يأتيني من سانت ــ بوف . وحلمي هو

ان اكتب كتابا جديدا على منوال كتابه (بور رويال) . ولكن هذا حلم مستحيل ...

دراسة النفس الخاصة ، والحديث عن النفس الخاصة ، ذاك هو سانت ـ بوف . ويوجد في النقد الادبي شيء من هذا الفن في المحادثة ، فالنقد انما يُصنَع من اجل الشخص نفسه ومن اجل الآخرين ، انه طائش . واني لأشعر حقا بانني تلميذ هذه التقاليد الفرنسية .

هذه الفكرة في ان يكون الكتاب مدىً مغلقا كل شيء فيه يظهر ضروريا ، وفيه كل كلمة وكل فاصلة وكل نقطة أشياء لا يستغنى عنها ، وان تتعايش جميع هذه النقاط وتتلاحم ، هي فكرة عزيزة جدا على قلب بروست ، وهي التي شيّد عليها ليفي ـ ستراوس منهجه التحليلي . ومن غير أن أكون عالما بنيويا استطيع القول انني انا ايضا أعتبر الكتاب مدى مغلقا ، وان سر الكتاب قد يكون مخبأً في تلك الفاصلة او تلك النقطة او في سواهما .

● **كان لدى تولستوي اجتهاد كبير او تقريبا « اخلاقية » فيما يتعلق بالتفاصيل . ويجعل منه ستيفان تسفايغ كاتبا « موضوعيا » ويعارضه بدستويفسكي ، الكاتب « الرائي » . ولم يكن تولستوي يحتاج الى « تشويه » الواقع ليصل الى الخارق ...**

ـ كلاهما راءٍ ، مع ان ذلك يبدو أكثر بدهية وطبيعية لدى دوستويفسكي . حين تقرأ بلزاك تلاحظ انه يقف اثنتي عشرة صفحة على وصف المثوى ـ البانسيون ـ الذي يعيش فيه راستينياك . ويفرلك ستيفنسون بروايته (جزيرة الكنز) صفحة بعد صفحة في القرن الثامن عشر ، بينما هو لا يتحدث عن هذا القرن الا في مناسبتين الأولى حين يصف جثة ـ باروكة او شعرا مستعارا ـ ، والثانية حين يصف علبة تبغ ... ولا توجد لدى تولستوي اية كلمة تتعلق ببيت أسرة ڤولكونسكي ، ولا اي سطر تقريبا عن بيت اسرة روستوف ، ومع ذلك فانك قادر على وصف هذين البيتين ! إن لديه عبقرية رائعة ، اذ يستطيع ان يخلق جوا من لا شيء . وتولستوي راءٍ ايضا ما دام يثير الواقع من غير ان يصفه .

وما من شخص افضل منه عرف ان يحدد لحظات الماضي . ومن مشاغلي ككاتب ان احدد لحظة من الماضي . في روايتي (حكاية كانت سعيدة ثم أليمة ومشؤومة) ما همني هو ان اعرف بدقة ماذا جرى في الجزائر ، مثلاً ، في الحادي عشر من كانون الثاني عام ١٨٤٤ الساعة العاشرة صباحاً . . . ولكي امنح هذا الماضي حياة بحثت عن التفاصيل في نصوص الكتاب الفرنسيين لتلك الحقبة ، وبخاصة في كتابات الرسام والروائي الفرنسي اوجين فرومنتان Fromentin (١٨٢٠ — ١٨٧٦) . ان الكاتب لا يحتاج الى الذهاب الى الصحراء ليرى ما هي الصحراء .

● **بعض الكتاب هم كتاب لا معرفة وتشكك ونفكر في اعمال ك (جاك القدري) لديدرو ، او (تريسترام شاندي) للكاتب الانكليزي الضاحك لورنس ستيرن (١٧٥٩ — ١٧٦٧) . والبعض الاخر كتاب يعظمون اليقين والحقيقة المستندية كاميل زولا مثلا . . .**

ــ لن اقف ابداً الى جانب زولا . مايهم هو ان يعطي الكاتب احساسا صحيحا .

● **نستطيع التساؤل ما اذا كان تولستوي قد خاف حقا من الموت، فحين يموت نيكولا وهو يقول : « ما هذا ؟ » يتهاوى تولستوي ويسأل : « اذا لم يجد شيئا ، فلمَ اتمالك ، ما تراني واجد انا ؟ » .**

ــ تولستوي يبحث دوما عن « ثقوب » ليحاول ان يرى ما وراء الحياة مع انه لم يؤمن قط بالله حقا . وفي نظره ان الانسان يملك وسيلتين للتخوف من العوالم الاخرى وهما الموت والولادة . ولم يخف تولستوي من الموت ، لان الموت يمنحه الامكانية الحقيقية الوحيدة للنظر الى الماوراء .

● **ألفت كتابا عن كاترين مانسفيلد ، وهي ليست كاتبة ازمات ، فهي تنطلق دوما من يوم عادي ، من حدث عائلي ــ وجبة طعام ، عشاء ، نزهة ــ لتنتهي الى بلوغ انفعال . وقسم كبير من اعمالها مرتبط بالسيرة الذاتية . هل هذا ما دعاك الى الاهتمام بها ؟**

ــ نعم ، وانك لعلى صواب في ذلـك . انهيت مؤخرا كتابا عـن تولستوي تطلب مني عملا هائلا ، فكر فقط في قراءة اعماله الواسعة ! هل تعرف بأنه كتب كتابا من الف ومئتي صفحة لم يقرأه احد تقريبا وعنوانه (الاناجيل الاربعة) ؟ انني اقدس هذا الرجل واكرهه في آن . كان رجلا في منتهى الرجولة والحيوية والنشاط ، وكان والد عشرة ابناء ويملك افكارا حول كل شيء . في نهاية حياته كان نبيا ، شهيدا ، الخ . وأصبح الناس جميعا تولستويين . عندئذ احسست انني لا استطيع تحمل هذه العبقرية غير المألوفة . واردت ان اتمسك بشيء اكثر صغرا ، واكثر حميمية ، بقدر انثوي . لقد ماتت كاثرين مانسفيلد وهي في عز صباها في الخامسة والثلاثين . ولكن كل ما كتبته يتصف بالكمال . ولم تتحدث قط عن السياسة ، او الاخلاق ، او الدين ، ولم تأت بأية شريعة ، ولم تحظّر اي محرم .

كتبت روايتي (حكاية كانت سعيدة ثم اصبحت اليمة ومشؤومة) للسبب ذاته . وانهيت كتابا عن كافكا . ما من قدر يبعث على الاسى والقلق كقدره ، وفي النهاية لم اعد استطيع النوم . كنت بحاجة الى مؤلف يدنيني من الحياة اليومية . عندئذ تذكرت هـذه الالوف من الرسائل التي تبادلها والدا جدي وجدتي لأمي . وتناقل هذه الرسائل الابناء والأحفاد . انها تهب معنى لاسرتي . وهي تشكل مركز فاجعتنا العائلية . وسلمني والدي اياها قبل عام من وفاته ، في ١٩٥٨ . وهي تروي حكاية غريبة جدا : حكاية رجل وامرأة يتحابان حتى الجنون من دون أن يرى احدهما الآخر ، ثم يتزوجان ويموتان وهما في اوج الشباب .

اردت أن اروي هذه الحكاية عن الحياة اليومية ، ثم مرت السنون وكتبت كتبا اخرى استغرقت مني كثيرا من الجهد والوقت ــ فكتابي عن غوته مثلا تطلب مني عمل عشر سنوات متواصلة . وهكذا فبعد كتابي عن كافكا كنت بحاجة ، واكرر ذلـك ، الى التخلي عن الميتافيزياء لالتقي « الواقع » . بلى ، كنت بحاجة الى عطر امرأة . ولكن البرد لم يكن لدي في الحقيقة جاهزا . ولم تكن لدي سوى هذه الرسائل التي عنيت

زوجتي بنسخها ، والتي كان بعضها يصل الى ثلاثين صفحة . وهكذا اخترعت شبابا وموتا لهذين الخطيبين . ولكي ابدا تحرير الكتاب ، كان يلزمني حافز موسيقي ، فاخترت اسطورة اكتيون الذي تحول الى ايئل ومزقته كلابه الرشيقة الخاصة لانه شاهد ديانا الهة الصيد عارية. وكما ترى فاننا باقون الى حد ما مع كاترين مانسفيلد . شيء صغير حنون مؤلم يغدو مأساة . ويقضي المرء الليل على لمعان بروقه ...

● **كانت كاترين مانسفيلد معجبة كثيرا بتشيخوف وموباسان ، والاثنان يكتبان القصص . الم يفوك هذا النوع حتى اليوم ؟**

ـ لا اكتب قصصا . كتبت حكايات عن الجن في الصين . على اني احب القصة كثيرا ففيها يظهر فن التكتم . على الكاتب ان يختار ويختبيء تماما وان يحصل على بعد ذهني لا يخرج منه ابدا . فرواياتي التي نحن بصدد الكلام عنها تضم عشرات الاشخاص ، وتجعلك تسافر الى فرنسا وايطاليا ، والجزائر الخ . كان يمكن ان يكون حجم هذه الرواية ٥٠٠ صفحة لكني رغبت عن ذلك . انها كتاب فاجع ، ولكن شكل الغبطة فيه يأتي ايضا من هذا المدى المغلق ، اي من الحاجة الى تحركه في مدى مغلــق كما في قصة .

انه لكتاب غريب . ولا يشكل رواية « حقيقية » ... انه يستقطب كثيرا من الانواع المختلفة ، انه كتاب فاجع لكني كتبته وانا احس بسعادة عظمى ، وذلك في اربعة وعشرين يوما ، وبتصحيح بسيط للمخطوط . وانا على وفاق مع ستندال حين يؤكد أن السرعة في الكتابة تزود الانسان بالحبور والغبطة . وبعض السرعة في الايقاع يغني احاسيسنا . وحين جعلت من هذه الرواية حكاية قصيرة وخفيفة ، جنبتها ان تصبح مقالة تاريخية مثقلة بالاحداث واقتربت بذلك من فن القصة ومن ضغوطها ايضا.

● **بعد الموت الفاجع لشقيقها ليسلي هيرون بوشان ، سجلت كاترين مانسفيلد في دفاترها الحميمة : « تدحرجت ، يا صديقي ، خلف العالم المتألق للعالم . وحدي انا الليل اغني » . هل الكاتب يقف الى جانب الظلام ام الى جانب الضياء ؟**

ـ الكاتب الجيد يملك الظلام كما يملك الضياء . يمكننا اقتراح تصنيف : الكتاب الذين يعيشون في الضياء وينظرون الى الظلام ، وأولئك الذين ينظرون الى الضياء ويعيشون في الظلام . كافكا كاتب يعيش في الظلام ولكنه يحاول أن ينظر الى اشعة الضياء النادرة جداً التي تصل اليه . أنا بلا شك كاتب من كتاب الضياء ينظر إلى الظلام . على أن هذين القطبين ضروريان للكتابة اذ يلزم وجود ضياء واسع كما يلزم وجود ظلام واسع .

● **يقول الأديب الفرنسي انطوان بلوندان عن فرتر ان « قدميه على الأرض ورأسه قريب جداً من الغيوم » ... فهو من جهة يطهو حمصاً على نار معسكر ، ويقول ان بريد سماعه « انه سيقضي استراحة لبضعة أيام في الريف مع امرأة سمراء » ومن جهة ثانية يستسلم للاشياء ،ويجرح نفسه ، ويترنح ، ثم ينتحر ...**

ـ (آلام الفتى فرتر) كتاب شديد الغموض . كان لدى فرتر ضعف لم يكن موجوداً لدى غوته . ان سر غوته يكمن في وجهه الذي يرمز الى هرمس : خفته او طيشه ، طيرانه ، عصابه ، وهذا الثمل المستمر الذي ليس سكراً ديونيزيا بل متعيا ، وكآبة تصبح مرحا ... ان الكتاب الذي كتبته عن غوته يعطي عنه صورة مقطعة . انه غوته الشاب ـ حتى رحلته الى ايطاليا ، اذ يبدو فاتنا ، ونرسيسا كبيرا تعبده المانيا بأسرها وذا اناقة لا تصدق . ثم هناك تحليل طويل لرواية غوته (ويلهلم ميستر) هذه الرواية التعليمية الخارقة . اما القسم الثاني من الكتاب ـ وهو اطول القسمين ـ فهو مهدى لغوته شيخا : انه يعيش بفيمار في شقة كبيرة مأهولة بالانصاب الاتباعية ، وهو جامد كأنه تمثال ، ويجسد الفكر الاوروبي ، ويأتي الناس من جميع انحاء العالم ليروه . ومع ذلك فان هذا الرجل هو نفسه الذي كتب عملا من احدث الاعمال واعني به القسم الثاني من (فاوست) . وهو كتاب موسوعي يحوي كل تاريخ الادب الاوروبي . وانها لموسوعة رائعة ، وحب من أول نظرة للشعر الحديث

الذي يجمع ، في وحدة متعددة من الزمان والمكان ، وكما في مسرح ، ثلاثة الاف عام من التاريخ الادبي الغربي .

● عاش غوته حياة خصبة ومتعددة . وليس الامر كذلك مع كافكا تستطيع اذن ان تمارس بلمسات متناهية في الخفة ، فنك في رسم الصور الشخصية لتتحدث عن هذا البهلوان الماخوذ بين الله والنساء .

ــ كافكا مهرج ميتافيزيائي . ويجب عدم التحدث بصدده عن الله . اننا لنغالي حين نلفظ كلمة الله . بل هناك نوع من العنف في التلفظ بها . من البدهي القول ان جميع هؤلاء الناس في نهاية (المحاكمة) هم مرسلون من قبل الله ، وان لم تذكر قط كلمة الله . ذات مرة ، في (يومياته) لربما ، كتب : « زيارة من غ » وقد تكون غ هي غوط GOTT الالمانية اي الله ، ولكن لا شيء يبرهن على ذلك . وجميع اعماله هي أعمال عن الله ، وعن الآلهة ، من غير ان تلفظ اسماؤهم . أما النساء فهو يبحث عنهن دوماً ، ولكنه لا ينام معهن ابداً . لديه شعور قوي بارتكاب المحرمات ، وعقدة اوديب الهائلة لديه تقيده الى الابد . كان يحب النساء ولكنه كان يعرف ان قدره هو ان يكون وحيداً ، وحيداً بشكل مطلق . تذكر الكتاب المتناهي في الجمال الذي الفته عنه الاديبة الفرنسية مارت روبير وعنوانه (وحيد كفرانز كافكا) ... والمرة الوحيدة التي آمن فيها بالزواج كانت مع ميلينا لكنها رفضته . ولا نستطيع ان نعطي وحدة كافكا معنى حين نقول ببساطة انه وحيد . يجب أن نقول « وحيد كحجر مهمل » أو « وحيد كحيوان يموت في غابة » .

نعثر على شيء من هذه الفكرة في روايتي (حكاية كانت سعيدة ثم اصبحت اليمة ومشؤومة) التي هي ليست سوى سرد لظلم القدر . ان بيرميجيانينو ، هذا الرسام من بارما والمعاصر لكوريج ، قد رسم مشهد اكتيون وهو لما يتجاوز التاسعة عشرة من عمره . وقد أهدى هذه اللوحة الجدارية الى سيدة قصر فقدت ابنها مؤخراً . ويجمع هذا الرسام بين اسطورة اكتيون واسطورة ديميتير ، إلهة الحياة الابدية والموت . في هذه الاسطورة المضاعفة بظلم القدر تتجاوب الحياة الابدية والموت تماماً مع

حكاية والدة جدتي لامي التي تحولت بشكل ما الى اكتيون وقد اصابها ظلم القدر . هذه المرأة الذكية ، الحساسة ، المكتئبة ، التي لم تكن تملك طبعاً الحس الميتافيزيائي ولا الاحساس بالفاجع الموجودين لدى كافكا عاشت مثله وحيدة . بلى ، في اكثر الاوقات اهمية وصعوبة من حياتها كانت كليمنتينا وحيدة : وحيدة عندما ذهبت لتلقى زوج المستقبل ، وحيدة تقريباً حين انجبت ، وحيدة حين فقدت امها ، وحيدة عندما ماتت . في الثلاثين من عمرها ، وكاكتيون الذي مزقته كلابه ، ماتت وحيدة في فندق بمرسيليا بينما منعت الثورة المشتعلة في صقلية زوجها من ان يأتي للقائها .

● **الواقع ان كافكا لا يكرر سوى شيء واحد : المخلوق الانساني محدود جداً . وهنا يبدو الى انه مسالة في صميم اعمالك ...**

ــ لكن كافكا نفسه كان كائناً غير محدود . كان يعتقد ان بعض المختارين وحدهم هم الذين يستطيعون اجتياز الحدود التي حددتها الآلهة . وكان يعرف أيضا انه لا توجد أية علاقة بين فكرة العدالة وفكرة الله . وكان ككاتب يرى في الحياة حده الخاص بينما لم توجد أعماله الا لاجتياز الحدود . لقد كتب في الوقت ذاته وفي أقل من شهر نهاية (المحاكمة) ونهاية (أمريكا) و (المستعمرة الاصلاحية) وهي جميعها تشكل ثلاث فرضيات متناقضة حول وجود الله . لا يوجد علم لاهوت واحد لدى فرانز كافكا بل عشرات من هذا العلم . ولا شيء اكثر محدودية من قدره الادبي الخاص .

● **هل تعتقد بان الانسان محدود ؟**

ــ الانسان ليس محدوداً في بحثه الميتافيزيائي . لكن هذا البحث يؤدي دوماً الى اخفاق . ولقد وجد الادب ليقترح علينا بحثاً ميتافيزيائياً جديداً والاخفاق في هذا البحث .

● **والفلسفة ؟**

ــ اعتقد ان الفلسفة كلها موجودة عند افلاطون . احب لديه هذا

المفهوم للفلسفة كمحاورة ، كاسطورة ، وفي الوقت ذاته كتحليل منطقي لا هوادة فيه .

● ماذا تقصد بقولك : «الانسان ياسر الأبدية حين يعكسها في قصيدة من بضعة ابيات ، في لوحة ، في مقطع نثري ...» ؟

ـ افضل وسيلة لعكس الابدية هي ان نعكسها في شيء متناه في الصغر . اغواء الغرب يكمن في الحجم الصغير . انه فيرمير ، انه مونيه ، انه فان ايك . يؤدي الرسم دوراً اساسياً في حياتي . وسر كليمانتينا في روايتي هو اللوحة الجدارية التي رسمها بارميجيانينو . كتبت عدة دراسات عن الرسم الفارسي ، وعن ڤاتو ، وعن (الساعات الفنية جداً للدوق دوبيري) ، الخ . لشد ما أحسد الرسامين ... الرسم يعني الطريقة الكلية للتعبير . ونصنع ذلك باليدين ، بالمادة . يستعمل الرسام المادة والواقع بينما نحن الكتاب لا نستعمل سوى رمزي المادة وهما الورق والحبر . والالوان « موجودة » ، انها مادة كونية يمكنها خلق كون مختلف . ويشعر الكتاب على الدوام بعقدة نقص تجاه الرسامين . . . فأمام رامبرانت وتيسيان وفيرمير توجد الابدية التي لا يمكن بلوغها .

● هنــاك سؤال غالبــاً ما يعــود لدى كافكــا ، ولدى سرفانتس دون كيخوته : « ما هو مكان الواقع في الكتب ؟ وباي شيء يهم وجودهــا الحيــاة ؟ » .

ـ اعتقد انني رجل واقعي . احب الشوارع والناس الذين يتنزهون . ان بوابة عمارتنا مثلا تشكل لدي شيئاً اساسياً .

● لدى الناس انطباع بان الحياة لم تعلم كافكا شيئاً . اضف الى ذلك انه كان يكره كلمة التجربة ...

ـ لم يشأ كافكا أن يتعلم شيئاً من الحياة . والعباقرة لا يحتاجون الى التجربة . لا يحتاج العبقري الا الى شيء واحد هو أن يطور قدره . لدى كافكا كل شيء يأتي من لدنه ، من نفسه . فما تراه يصنع بالتجربة ؟ انها لموجودة سلفاً في ذاته . اما انا فانني احب التجربة لانني احتاج اليها

وتعلمني كثيراً . ولكن لا قدر لي . وباعتباري ناقداً فان حياتي مصنوعة من تجارب الآخرين . قدري هو ان افهم أقدار الآخرين . ويمر قدري بقراءة كافكا وتولستوي وغوته الخ ...

● حين اهتممت بجميع هـذه السير ، الم يكن لديك انطباع بانك « تتجنب » سيرتك ؟

ـ يمكن الانسان ان يعيش قدره في التحول . أعيش قدري في قدر الآخرين . اكمل قسماً من حياتي حين اكون الآخر . ولي عدة وجوه : وجه كافكا ، وجه تولستوي ، وجه غوته الخ ... لم اعط معنى حياتي بوساطة نموذج مثالي بل بوساطة تحولات متتالية .

● في نص وقفته على الفيلسوف المعاصر سيوران Cioran تقول ان جميع الناس يعرفون ان يتصرفوا تحت تأثير الغضب او الهوى ولكن قليلا منهم من يعرفون ان يفهموا ما يشعر به الآخرون . وتلخص ذلك في صيغة: « ضع نفسك مكانه » . ويرى الروائي المكسيكي كارلوس فونتس ، وقد قالها لي مؤخراً ، ان العالم « اصبح مانوياً واننا فقدنا معنى الفاجع او الاحساس بالفاجع ، وان الانسان اصبح الرقيب على الآخر ، وانهم احلوا الجريمة مكان الفاجع ونشروا الهول » .

ـ يمكن أن نعثر في الفواجع الواقعية فعلا ، في الفواجع الواسعة ، على اناس لا يملكون أي احساس بالفاجـع . والاشخاص الذين ملكوا الاحساس بالفاجع كانوا على الدوام قلة في التاريخ : كافكا ، اسخيلوس ، هوميروس ، يوريبيدس ، سيوران ، غادا ، مونتالي ... من الصعب جداً ان يتحدث الانسان عن عصره . يجب ان نترك الزمن يمر . يجب ان نرى « الما بعد » . على اني لا اعتقد ان العالم اليوم مانوي .

(...) ثم ان الفاجع ليس شيئاً يحمله المرء في عروة سترته بل هو موجود في داخله . يظهر المرء انيقاً جداً ، كتوماً ، « يمزح او يقهقه »... خذ كافكا : كان حديثه لذيذاً . كان مرهف العقل ، مسلياً ، وكتوماً ايضاً

ولكنه لم يكن يتحدث عن أشياء خطيرة ، ولا عن نفسه ، ومع ذلك فان اعماله تتسم بالفاجع . اعتقد ان كتبي تخلو من الفاجع ...

● هل تعتقد ان تاريخ اوروبا ليس سوى انحطاط طويل ؟ انك تؤكد ان تدمير طروادة قد سبب للآخر « جرحاً مرعباً » ، وان اوروبا لم تصح قط من هذه « الصدمة المبدئية » . ولديك تعبير جميل جداً اذ تقول : « ان اوروبا منهكة » .

ــ يتلاحم الاحساس بالانحطاط مع قدر أوروبا . انه لمثال أصلي عن الحياة الاوروبية ــ الاحساس بالنهاية وبالموت . يعتقد سيوران أننا نعيش عصر انحطاط . انا لست متأكداً من ذلك . لقد مر علينا قرنان رائعان من النهضة الفنية والادبية من منتصف القرن الثامن عشر الى منتصف القرن العشرين ، حيث نجد غوته وموتسارت وبتهوفن حتى الاديب النمساوي الكبير روبيرت موسيل Musil ، الخ ... والعصر الذي ازدهرت فيه الفاجعة الاغريقية كان سريع الزوال ، ولم تدم النهضة الايطالية مئة عام . وفرضيتي تقوم على أن المقصود هو نوع من التعب البيولوجي . وتشكل اوروبا جهازاً عضوياً حيوياً منهكا يحتاج اليوم الى فترة من الراحة . اما قدر اوروبا أولم يكن دوماً في تحملها عبء التعبير عن الآخر ؟ وحين نتصور أننا فعلا منهكون فاننا نستطيع ان نصبح المكان الذي يعبر فيه الآخرون عن انفسهم .

اوروبا مدى مغلق والمدى المغلق يصلح للتعبير . كم من غرباء عبروا عـن أنفسـهم بالفرنسية او الانكليزية ؟ بليكسن Blixen الروائية الدانمركية ، جوزيف كونراد الروائي الانكليزي من اصل بولوني ، سيوران الفيلسوف الفرنسي من اصل روماني ... اذا لم نعد نعطي أدباً فبوسعنا ان نعطي المكان الذي يمكن الادب فيه أن يعبر عن ذاته . وفرنسا ، مهما كانت أقوال الصحافة ، هي أقل « قومية » من ايطاليا . ولقد اعطت فرنسا دوماً حق المواطنية لمن هم غرباء عن لغتها ، وذلك لعمري هو التسامح الحقيقي ، واوروبا هي كذلك . أن تتغذى الامم من تجارب الامم

الاخـرى ـ فاليونان تغذت بتجربتي مصر وفارس ـ ثم تترك الآخرين يعبرون عن أنفسـهم .

● كتبت دراسة عن الاينكا واخرى عن الازتيك ، ماذا تقول عن هذه الارض الواسعة للآخر التي هي امريكا ؟ ومنذ خمسمئة عام وطئت قدما اوروبا ارض الآخر ...

ـ افرز الغزو ادباً بأكمله وذا نوعية عظيمة . فكورتيث كاتب كبير . ولكن شيئاً فاجعاً قد حدث . نعرف أن مكسيكو ذلك العصر كانت أكبر مدينة في العالم ببحيراتها وحدائقها. لماذا انتصر الاوروبيون ؟ كانت الحرب لدى المكسيكيين شيئاً دينيا ، وكانوا يقومون بها لأسر اكبر عدد ممكن من الاعداء بغية تقديمهم قرابين لإلهتهم الشمس . وكانـوا يجهلون لعبـة التحالفات والمخادعات بالمعنى الذي تفهمه اوروبا ماكيا فيلي . ان العبقرية السياسية الشريرة لاوروبا قد تغلبت على العبقرية الاخرى التي لم تكن تعرف ما هي السياسة . يقولون أن كورتيث دمر كل شيء . ولكن ما يدهش في روايته وروايات رفقائه هو هذا الاعجاب التام بما كانوا يرونه ، بل هـذا العجب العجاب . ويصف كورتيث بحب لا متناه البحيرات ، والبيوت ، والاسواق ، والناس ... وفي الوقت ذاته يدمر كل شيء ! هذان هما وجها اوروبا . كان المكسيكيون ينتظرون **قرناء لهم ، لا اشخاصاً آخرين** . ومع ذلك فان اوروبا هي التي تفهم الآخرين حتى عندما تدمر . تلك هي الفاجعة كلها والجمال كله في غزو المكسيك . امريكا هي حضارة **القرين** ونحن حضارة **الآخر** : ولا يمكننا ان نعيش من دون **الآخر** .

● يستهويك الماضي . حين تقرؤك نفكر في الفيلسوف الايطالي جيان باتيستا فيكو Vico الذي يقترح اكتشاف جدة للماضي ، كما نفكر ايضاً في الشاعر الايطالي الكبير لوران دومديسيس Médicis وشعاره القائل : الزمن يعود .

ـ لا ادري اذا كنا نستطيع الكلام على فيكو . وليس لهذه الرغبة في احياء الماضي صلة كبيرة بالفلسفة . انه الاحساس بالنهضة الابدية . انتظر الماضي ، اجعله يحيـا ، وبوسائلي الصغيرة اصبح كـسلسلة في التجديد الابدي .

حاولت ، قبل كل شيء ، في روايتي الأخيرة ان ابرز لحظة من الزمن ، وذلك بأكثر ما يمكن من الصدق وان كان من المستحيل الوصول الى الحقيقة بشكل مباشر .

● حين نقرؤك نقول لانفسنا ان الرواية هي مكان اللقاء المميز . وفي هذا اللقاء نجد الزمن واللغة والخيال معاً .

ــ الرواية هي مكان التحول ، مكان الآخر ، مكان الواقع . ولهذا السبب تكون الرواية مهمة من اجل مستقبل الخيال والحقيقة . ان الرواية لم تمت . وهي لا تقبل من القرن التاسع عشر ولا تجد نهايتها في القرن العشرين كما يفكر البعض . الرواية في تحول مستمر . وهي ليست بلزاك ولا بروست ولا موسيل فحسب بل هي كثيرون غيرهم ايضاً . ومن غير المعقول التفكير في ان الرواية ماتت . ان الانواع التي تتلاشى هي الانواع ذات الشكل الواحد ، اما الرواية فهي باقية لانها تتضمن انواعا كثيرة .

● كتابك (ربيع كسرى او خسرو إبرويز) يمكن ان يقرأ كمعبر خلال الثقافات التي تتابعت . وهو ايضاً احلام حول العالم والكون . ويجمع الكثير من تساؤلاتك كما يختصر قليلا مفهومك عن الادب باعتبار الادب خطفاً او اغتصاباً وتنويماً .

ــ كان المقصود لديّ في البدء ان اقوم ببحث عن الاسلوب ، وان احاول اعطاء ايقاع عن الادب الفارسي . وينفتح هذا الكتاب على شاهد حقيقي ــ زائف للقديس اوغسطين مستمد من كتاب نسب اليه منذ مدة طويلة ، وكان في الواقع مبنيا بدءاً من شواهد حقيقية مستخرجة من اعماله . ومن جهتي انا وبكلماتي الحديثة احاول ان اقترب كثيراً من الديانة الايرانية . انه لكتاب غريب . اردت ان اروي فيه مصير بعض الامكنة وبعض اشكال الروح .

وتشغل الصوفية في كتبي مكاناً كبير الاهمية . وهي التي تسمح ، اكثر من الادب بكثير ، بالتغلب على الحدود ، وتتيح للكائن أن يصبح الإله . ولهذا السبب اضطهد المتصوفون خلال العصور . ولم يكن اولو الامر يتسامحون مع التجربة التي تذهب الى ما وراء حدود معينة . اما فيما

يتعلق بمفهوم التنويع فالادب الغربي ليس سوى ترصيع هائل أي تنويع. وتحاول موسيقاي أن تكون موسيقا كافكا وغوته وتولستوي . وهدفي هو التمثل الكلي للآخر ، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي املكها لاتعرّف الى نفسي بنفسي .

انبـاء ثقـافية عالميـة

● **الكاتب الزنجي الامريكي ريتشارد رايت Wright اثر في اجيال من الكتاب . وكانت رواية (طفل من البلاد) اول اكثر الروايات التي كتبها زنجي امريكي مبيعاً .** وهي تروي اخفاقات غلام زنجي من أكواخ شيكاغو . ومع ذلك فان هذه الرواية وسواها من كتب هذا المؤلف قد أجريت عليها تعديلات وحذفت منها مقاطع من قبل ناشريه بسبب ما تتسم به من صفات جنسية أو سياسية أو عنصرية . وكان من الصعب عليهم مثلا ان تجذب بطل رواية (طفل من البلاد) صبية بيضاء ، وحذف القطع المتعلق بذلك مما جعل وضع البطل غير قابل للفهم تماما . وحذفت الرقابة مقاطع من سيرة المؤلف الذاتية بعنوان (صبي أسود) لأسباب سياسية . ولم تحظ روايته (اللا منتمي) بمصير افضل في الحقبة المكارثية . وستعاود دار النشر (مكتبة امريكا) نشر الاعمال الكاملة لريتشارد رايت في مجلدين كبيرين بنصوصها الاصلية الكاملة بما فيها الاقسام الناقصة التي عثر عليها مؤخرا .

● **الكاتب البريطاني انطوني بيرغيس Burgess الذي يستشهد بمقولة بول فاليري « انك لاتنهي القصيدة بل تهجرها » يعترف بانه لم يجد متعة الا في واحد من كتبه ، وهو رواية كتبها في السبعينات بعنوان (م. ف.) باسم بطلها ماينر فارمر . يقول : « بذلت في العمل بهاجهدا كبيرا ، وقد قوبلت بعدم اهتمام كلي من قبل الجمهور .** كانت عملا بنيويا يقيم علاقة ادبية بين اللغز والسفاح . ويشير حرفا (م. ف.) ايضا بالانكليزية الى الذكر والانثى » . ويقال بأن مخرجا امريكيا يعتزم تصوير هذه الرواية كفيلم . والجدير بالذكر هنا ان انطوني بيرغيس قد كتب خمسين كتابا ، منها ثلاثون رواية . وآخر هذه الكتب (موتسارت والذئب) التي صدرت مؤخرا عن دار النشر هاينمان .

● الروائية نادين غورديمر Gordimer من جنوب افريقيا هي المراة الاولى التي نالت جائزة نوبل للاداب منذ خمسة وعشرين عاما . ومن المؤكد ان المحكمين لم يقصدوا تكريم نادين غورديمر المراة بل المكافحة التي اوقفت حياتها واعمالها على النضال ضد التمييز العنصري او الابارتهيد ، وهي مع ذلك لاتحب ان تعتبر اعمالها اعمالا سياسية . وتسمعنا قصص مؤلفها الاخير (الاغتصاب وقصص اخرى) اصواتا سوداء وبيضاء على السواء ، ولكن لربما كان بعض هذه الاصوات يملك اسبابا للتعبير تفوق ما يملكه منها البعض الاخر ؟ كلا ، تجيب غورديمر « ليس موضوعي هو الابارتهيد بمعناه الكبير ، بل موضوعي هو البلاد التي اعيش فيها والناس الذين يسكنونها » ... هذا وتتيح قراءة هذه المؤلفة معرفة من يعيشون في تلك البلاد وفهم مايجري فيها . اما معرفة ما اذا كان التلفاز يمنع الناس من القراءة ـ وهو موضوع مطروح على بساط البحث في جميع البلدان الغربية ـ ، فان هذا الجهاز لايوجد في جنوب افريقيا الا منذ اثني عشر عاما ! ومعظم سكان تلك المنطقة اميون، ولكن هذا لا يمنعهم من ان يكونوا اذكياء اذ نرى لديهم على العكس اقبالا على المطالعة واكتساب المعرفة .

● الكاتب الامريكي نورمان ميلر Mailer صرف سبع سنوات في كتابة ٢٦٥٦ صفحة ثم اختصرها الى ٢٤٥٠ صفحة ، وصدر قسم منها في ١٣٠٧ صفحات عن دار نشر راندوم هاوس تحت عنوان (شبح هارلوت) . وفي الصفحة الاخيرة من هذا الكتاب عن وكالة الاستخبارات الامريكية وردت كلمتا (للبحث صلة) ، ويقول ميلر : « ليس هذا الجزء سوى نصف مايجب ان اسميه رواية هائلة . ومع هذا الكتاب الضخم يشعر المرء احيانا بانه يمارس الحب مع امراة وزنها ١٥٠ كغ ، ويحسن بها أن تكون خفيفة الحركة » . وبما ان الدماغ البشري مقسم الى فلقتين متنازعتين : المعارض في مقابل الحذر ، او العامل في مقابل الكسول ، فان للولايات المتحدة ـ بحسب مايراه ميلر ـ فلقتيها ايضا : الاخلاقي في مقابل الشرير وذلك مع وكالة الاستخبارات الامريكية المركزية القادرة على اقتراف جميع الخطايا والاثام . يقول ميلر : « هؤلاء هم اناس تخرجوا من جامعة هارفرد ويبدو انهم مستقيمون كما توحي بذلك جميع مظاهرهم . وما إن ينقضي خمسة عشر عاما او عشرون عاما حتى يحاولوا قتل فيدل كاسترو ؟! كيف انحدروا الى هذا الدرك من الاخلاق ؟! ان من المثير مشاهدتهم عن قرب . فبين الجاسوس والممثل يوجد شبه عميق،

اذ على كل واحد منهما في وقت من الاوقات ان يتخلى عن هويته ليؤدي دوراً ما » .

● **الروائي الامريكي ميكائيل كريشتون Crichton يوشك في روايته الاخيرة (الشمس المشرقة) ان يضيف شيئاً من التوتر الى العلاقات بين اليابان والولايات المتحدة . يقول بطل الكتاب : « نحن حقاً في حالة حرب مع اليابان »** . وتعتبر رواية (الشمس المشرقة) ثلاثية هجائية ونداء لحمل السلاح ، فالاقتصاد الامريكي تغزوه اليابان بينما الحراس نائمون عند الابواب ، كما يصرخ كريشتون . ويدافع عن نفسه لانه يكره الاجانب . يقول : « احب اليابان كثيراً . هناك فعالية واحساس بالمسؤولية في الثقافة اليابانية اقدرهما كثيراً » . ويتابع ان كتابه قرائه شخصية يابانية مرموقة . ماذا كانت ردة الفعل ؟ اكتفت الشخصية اليابانية بالقول : « هذا الكتاب يقول ان اليابانيين هم في سبيلهم الى تسلم السلطة . وماذا بعد ؟ » .

● **اعظم نجاح مكتبي حققه كبير شعراء امريكا وولت ويتمن في حياته كان رواية غنائية عنوانها (فرانكلين ايفانس السكير) . وهو عمل من اعمال الدعاية المناهضة للمشروبات الكحولية شجعت الجمعيات المعتدلة نشره بشكل واسع .** في عام ١٨٤٢ كان ويتمن صحافياً . وكان يأخذ الحياة على علاتها ، ويظهر توانياً يصل بحسب البعض ممن لايحبونه الى حد الكسل . كل هذا لم يمنعه من ان يثور على المظالم الاجتماعية ويطالب بالمساواة بين الجنسين . ومع ذلك بقي وولت ويتمن الرجل ذا الكتاب الواحد وهو (اوراق العشب) وقد نشره في عام ١٨٥٥ واستقبل في الولايات المتحدة بسيل من النقد (« عامي ، مبتذل ، مثير الخ . . ») . والواقع ان (اوراق العشب) اناشيد صعدها ويتمن لتمجيد الحياة والفرد ــ رجلا كان او امرأة ــ ، والحب ، والجنس ، والديمقراطية . وحتى وفاته في عام ١٨٩٢ لم ينقطع عن اغناء واكمال كتابه ــ ظهرت منه عشر طبعات ــ الذي يصنع منه بحسب قول ثورو « اعظم ديمقراطي عرفه العالم » ، لانه كان يحلم بحياة جديدة لامريكا التي كانت تتكون والتي على جميع الشعوب فيها الا تكون سوى شعب واحد وان يكون الفرد فيها اميراً .

* * *

آفاق المعرفة

« كتاب الشهر »

الماهية والخرافة

ميخائيل عيد

لا ادري لماذا قال القدماء : ان الرقم (١٣) رقم مشؤوم الطالع . إن كتاب « الماهية والخرافة » يحمل الرقم (١٣) في سلسلة « دراسات نقدية عالمية » التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق .. فهل هو الاستثناء الذي يثبت القاعدة ؟

ـ ميخائيل عيد : اديب وشاعر من القطر العربي السوري ، يكتب الشعر والقصة والمقالة، ويهتم بالترجمة ، من اعماله « حكايات واغانٍ » ، « ملاحم الجبال الهرمة » ، « ابطال وطباع ».

« الماهية والخرافة » كتاب غني جدا ، فهو من تأليف الناقد العالمي المعروف نور ثروب فراي ، وقد ترجمته الى العربية هيفاء هاشم وراجعه الروائي والمترجم المعروف عبد الكريم ناصيف .

الكتاب في اكثر من اربعمائة صفحة ، والكاتب لايسوق الكــلام جزافا فماذا افعل ؟.. واذكر انني اشير الى الكتاب ولا اناقشه فاطمئن . في المقال الاول مبادىء أوليه لاحد اتجاهات النقد المعاصر هو « النقــد الاسطوري » اذا جاز التعبير .. وكان يونغ اول من توسع في اتباع طريقة التحليل النفسي اعتمادا على الميثولوجيا والاساطير ، وقد اقتفى نــور ثروب فراي اثر يونغ ، لكنه طبق تلك الاسس على فاعلية اخـرى من فاعليات النفس هي فاعلية الابداع الادبي . وقد يكون « التصعيد الفني » احد العوامل التي توقف تطور الاحلام ، وجموح الخيال المرضي ، وقــوة الانفصام الى مرض نفسي . وقد تكون هذه المبادىء مفيدة لاكثر من اتجاه من اتجاهات النقد المعاصر .

وندخل مع المؤلف اجواء المسائل الرئيسة أو البدائية .. فالفيزياء تدرس الطبيعة ونقول اننا ندرس الفيزياء « والفن كالطبيعة هو موضوع دراسة منظمة ، ويجب تمييزه عن الدراسة نفسها التي هي نقد .. لذا من المستحيل ان نتعلم الادب » (ص ١٣) .

والنقد هو علم الى حد ما ، وقد يكون فنا شريطة الا تنفى عنــه المنهجية والا يجرد من « امتيازات الثقافة » (ص ١٣) فللنقد خـواص العلم كلها .. فالادلة تفحص علميا وتستعمل المصادر وتبحث الحقول الدراسية علميا وكذلك تعد النصوص ، « أما علم العروض فهو علمي في بنيته » (ص ١٤) وكذلك هي حال الصوتيات ، وفقه اللغة .. وهنا يشعر الطالب بالبعد عن الادب الذي هو لب « الانسانيات » « يحيط به من أحد جانبيه التاريخ ومن الجانب الاخر الفلسفة . بهذا المعنى فــان النقد يعتبر فرعا من فروع الادب ، وبناء عليه ، وبغية التنظيم الفكري المنهجي للموضوع ، على الطالب ان يتجه الى الاطار المفاهيمي للمؤرخ فيما يتعلق بالاحداث ، والاطار المفاهيمي للفيلســوف فيمـا يتعلــق بالافكار » (ص ١٤) ومحاولة الحصول على فكرة واسعة عن موضوع النقد تشبه السير فوق سبخات رجراجة من العموميات .. ويدعـو

المؤلف ، كخطوة اولى ، الى التعرف على النقد التافه والتخلص منه . والنقد التافه هو الذي يتكلم على الادب من غير ان يساعد على « تشييد بنية من المعرفة » (ص ١٥) ويمكن الاستفادة من التاريخ والفلسفة « شريطة أن يظل موضوع دراستنا في المركز » . وقبل الكتابة عن الادب ينبغي الا ننسى « كيف نقرأ الادب » (ص ١٦) .

ـ والنقد البنيوي ليس أكثر من « سلسلة غير مترابطة من التحليلات المعتمدة على مجرد وجود البنية الادبية » (ص ١٦) وهو لا يشرح كيف وصلت البنية الى ماهي عليه . ولابد من علم جديد للجمال . وتعقيد المصطلحات البلاغية يوقع في الرطانة . ويرى المؤلف ان ما نفتقده في النقد الادبي الآن هو مبدأ للتنسيق ، وفرضية مركزية اشبه بنظرية « النشوء والارتقاء في علم الحياة ، ترى الظواهر التي نعالجها كاجزاء في مجموعة » (ص ١٧) .

ويرى المؤلف أن وحدة العمل الفني لا تنتج عن ارادة الفنان « بل ان للعمل الفني شكلا ، وبالتالي له سببه الشكلي » والقصائد « كالشعراء تولد ولا تصنع ، ومهمة الشاعر هي ان يجعلها تولد وهي اقرب مايكون الى السلامة» (ص ١٩) والقصيدة الحية تتوق الى الخلاص من الشاعر . والناقد « يتولى العمل حيث يتوقف الشاعر » (ص ١٩) .

والاهم من كل ذلك هو أن لكل شاعر أساطيره وتشكيلة الرموز الخاصة التي يكمن الكثير منها في لا وعيه . ومشكلة سبب القصيدة الشكلي متشابكة مع مشكلة الجنس . وللجنس مفهومان : افلاطوني زائف يزعم أن الجنس موجود « على نحو سابق للخلق ومستقل عنه » والآخر هو مفهوم الاجناس البيولوجي الزائف الذي يعتبرها « إجناسا متطورة تظهر في حالات كثيرة من التطور بهذا الشكل او ذاك » (ص ٢٠).

واذ نستفهم عن أصل الجنس الادبي نتجه الى الاحوال الاجتماعية والمتطلبات الثقافية التي انتجته » (ص ٢٠) وهذا يقودنا الى التاريخ الادبي .. وتطرح مسألة وجود « نماذج اصلية للنوع ، كما توجد نماذج أصلية للصور » (ص ٢١) والنموذج الاصلي في النقد لا يكون صنفا

موحدا من النقد ، فهو جزء من شكل كلي . واستعراض الفنون النقدية يؤدي الى التاريخ الادبي ، والتاريخ الكلي يتحرك من البدائي الى المثقف جدا ، والبحث عن النماذج الاصلية هو نوع من الانتروبولوجيا الادبية التي يقدم بها الادب عن طريق اصناف سابقة للادب ، كالطقوس الدينية، والاسطورة ، والحكاية الشعبية ـ (راجع ص ٢١) .

ولدراسة جنس ادبي نحتاج الى الرجوع الى المؤرخ الادبي والفيلسوف الادبي ودارس « تاريخ الافكار » والى عالم دراسات انسانية يحلل الادب . فالايقاع يعتمد على الدورة الطبيعية وقد نجد اصل سرد القصص في الشعائر التي هي « سلسلة متتابعة زمنية من الافعال التي يكمن فيها المعنى او المغزى المقصود ، ويمكن للمراقب رؤيتها لكنها تكون محجوبة عن انظار المشاركين انفسهم » (ص ٢٥) .

ان الاسطورة هي قوة الاعلام الرئيسية التي تضفي على الشعائر مغزى النموذج الاصلي ، وعلى النبوءة صفة النموذج الاصلي للفن القصصي » (ص ٢٦) والاسطورة اطوار هي :

١ ــ طور الفجر ، الربيع ، الميلاد ، انهزام قوى الظلام .

٢ ــ طور الذروة ، الصيف ، الزواج او النصر .

٣ ــ طور الغروب ، الخريف الموت .

٤ ــ طور الظلام ، الشتاء والانحلال ، وعودة الفوضى وهزيمة البطل .

ويرى المؤلف « ان جميع الانواع الادبية مشتقة من اسطورة البحث» « والاسطورة ــ البحث ستكون الفصل الاول في جميع كتب النقد التي ستكتب في المستقبل والتي ستعتمد على معرفة نقدية منظمة وكافية لان تدعو نفسها « مقدمة » او « موجزا » (ص ٢٨) ثم ينهي المؤلف مقالته بقائمة من المحتويات يبرز بوساطتها النموذج الرئيس للرؤيا الكوميدية والماساوية :

١ ــ يكون العالم الانساني في الرؤيا الكوميدية نموذجا لما نرغب في تحقيقه ويكون في الرؤيا الماساوية نموذجا لما نكره .

٢ ـ يكون عالم الحيوان في الرؤيا الكوميدية عالم حيوانات أليفة ويكون في الرؤيا المأساوية عالم حيوانات متوحشة وطيور جارحة .

٣ ـ يكون عالم النبات في الرؤيا الكوميدية حديقة او بستانا ويكون في الرؤيا المأساوية غابة مشؤومة ، وتكون الارض بورا والشجرة شجرة موت .

٤ ـ تكون المعادن في الرؤيا الكوميدية مدينة او معبدا او احجارا ثمينة وتكون في الرؤيا المأساوية صحارى ، وصخورا وخرائب مشؤومة .

٥ ـ العالم نهر في الرؤيا الكوميدية ويكون بحرا في الرؤيا المأساوية .

ولا ينكر المؤلف ان هذه القوائم مبسطة ، وان معالجته الاستقرائية للنموذج الاصلي هي معالجة حدسية . (راجع ص ٣٢ ـ ٣٣) .

في المقال الثاني « الاسطورة ، القصة والاستبدال » يؤكد المؤلف أن مفهوم الاسطورة يسري في أكثر من مجال من مجالات الفكر ، وان الاسطورة كانت وستكون عنصرا اساسا في الادب . (ص ٣٤) فلماذا دخل هذا الاصطلاح في النقد الادبي ؟

إن الناقد « يجمد » النوع الادبي الذي يعالجه متجاهلا حركته في الزمن ، ويعتبره نموذجا كاملا من الكلمات ، ويتفق في ذلك النقادالقدماء والجدد . فوضع المعايير يكون للجامد ، والنقد قياس او تحديد ، والحي المتحرك لا يقاس ولا يحدد الا تقريبيا .

ويعرض المؤلف آراء كثيرة حول الحبكة القصصية والسرد القصصي، ويقدم نماذج من الادب الانكليزي والعالمي لتكون أمثلة على مايقول . ويتكلم على النقد الذي يستعرض العمل طوليا وفكرة الموضوع والحبكة التي نتحراها كوحدة آنية ، والفكرة الرئيسية التي تختلف كثيرا عن الحبكة المتحركة اذ يتم هنا الاعتناء بالتفاصيل . ثم يتكلم على التعرف وعلى الرموز وعلى أن « نقطة التعرف هي ايضا نقطة تعيين الهوية ، حيث تظهر للعيان حقيقة مخفية بالنسبة لشيء او شخص » (ص ٤٢) .

وينتقل من الكلام على الاشياء «محكمة الضبط كالكوميديا حيث تبين

نهاية العمل طوليا وحدة الفكرة الرئيسية » الى الكلام على أعمال اخرى يترك فيها المؤلف العنان لخياله . والخيال ليس هو « المبدأ المصمم والبنيوي في الخلق ، أي القدرة على توحيد اشياء متباينة » كما يرى كولردج .. فمثل هذا الخيال « يستطيع ان يصمم فقط ، فالتخيل الاعتباطي نادر جداً في الفنون . ومعظم ما لدينا هو تقليد ذكي لـه » والخيال « غير المكبوت » ينتج « فنا على درجة عالية من التقليدية فيما يتعلق بالبنية » (ص ٤٣) وتقليدية البناء « تصبح واضحة في الحكاية الشعبية » .. والكتاب يهتمون بالحكايات « إنهم يوضحون مبادىءاساسية لرواية القصة » (ص ٤٤) وتؤثر الحاجة الى ماهو معقول تأثيرا « متناقضا على تحديد الخيال ، اذ تجعل تصميمه اكثر مرونة » (ص ٤٤) .

ولايزال غموض كلمة خيال بسهولة .. فهو يستعمل بمعنى الطاقة البنيوية التي تنتصر في بعض الاعمال الادبية على العقل الذي هو « قوة منتجة اكثر منها بنيوية ، وتعبر عن نفسها في نسيج الشخصيات والصور المجازية » .. ويكون التعرف نوعين: تعرف مستمر على مايمكن تصديقه، والامانة في التجارب ، والحيوي الشبيه بالحياة وتعرف على هوية التصميم بكامله يتم عن طريق التعرف التقني في الحبكة » (ص ٤٧) .

والاسطورة « قصة ، بعض شخصياتها آلهة او مخلوقات اخرى اكثر قدرة من البشر » وعملها « فوق الزمن العادي او سابق له » وهي كالحكاية الشعبية نموذج لقصة مجردة « تستطيع شخصياتها ان تقوم بما تريده ، ويعني هذا ما يريده القاص » والامور « التي تحدث في الاسطورة هي أمور لا تحدث الا في القصص » . انها توجد في عالم ادبي مستقل » وثمة اختلافات بين الاسطورة والحكاية الشعبية . فالاساطير يعتقد انها « حدثت حقا » أو لها اهمية استثنائية في شرح نواح من الحياة أو الشعائر في حين تتبادل الحكايات الشعبية أفكارها وتنمي اشكالا مختلفة ، والاساطير يلازم بعضها بعضا ويميل جامعوها الى تركيبها في سلسلة ، والاسطورة ، خلافا للعلوم ، تتناول « العالم الذي يخلقه الانسان وليس العالم الذي يتامله ، اي ان الشكل الكلي للفن ، هو عبارة عن عالم محتواه الطبيعة ولكن شكله بشري ، لذا فان الفن عندما

يحاكي الطبيعة يتمثلها بأشكال بشرية » (راجع ص ٤٩ و ٥٠) والاسطورة « تقبض على العنصر الرئيسي في التصميم الذي تقدمه الطبيعة ــ الدورة كما نراها يوميا في الشمس وسنويا في الفصول ــ وتجعلها مشابهة للدورة البشرية في الحياة والموت » وايضا محاكية لولادة جديدة » . والتناقض بين العالم الذي يعيش فيه الانسان والعالم الذي يود أن يعيش فيه « ينمي منطقا في الاسطورة يقسم الحقيقة الى حالتين مختلفتين همـا الجنة والجحيم » (ص ٥١) .

وقد تفسر الاسـاطير شعارا أو قانونا أو تحـدد موقفا أو تعرض برهانا . وعندما « تفقد منظومة من الاساطير علاقتها مع العقيدة فانمـا تصبح أدبية صرفة » وهذا « النوع من التطور مستحيل مالم تكن الاساطير أدبية بطبيعة بنيتها . » (ص ٥٢) « الادب أكثر مرونة من الاسطورة » « الا انه في جميع الثقافات تختلط الميثولوجيا بشكل غير محســوس بالادب وتتلاحم معه » (ص ٥٢) وتعليم الادب يكون بتقديم تاريخه .. ويبدأ « بالاساطير والحكايات الشعبية والخرافات » (ص ٥٣) .

والكثير من الاعمال الادبية منشق من الاساطير . والميثولوجيا هي مادة الادب . « والشعر الرئيسي يرجع اليها باستمرار » وليس ثمـة فكرة ادبية رئيسة لا تنطبق على اسطورة .. وثمة من يتجهون الـى ميثولوجيا يؤمنون بها وثمة آخرون يتجهون الى ميثولوجيا اخرى . وثمة مكان في الادب : مبهج أو بغيض ، وثمة موضوعات : مدح أو هجاء، وثمة استعمالات للاسطورة : مكشوف وخفي . والرواية تنتمي الـى « عرف أو صنف مثل الكوميديا او المأساة . » ويمكن القول بايجاز : الادب اعادة صياغة للميثولوجيا ، واسسه البنائية مستمدة من اسس الاسطورة ، وقد نشأ الادب في بيئة معقدة ونشأت الميثولوجيا في بيئة ابسط « في الادب كل ما له شكل يكون شكله اسطوريا ويقودنا الـى مركز نظام الكلمات » (ص ٦٠) .

في مقال « الطبيعة وهومروس » يرد المؤلف على بوب الذي عائج المبدأ النقدي القائل : العمل الفني هو محاكاة الطبيعة . واما الحقائق فيمكن اخضاعها للمبدأ بالقـول : « القصيدة هي في الحقيقـة محاكاة

للقصائد الاخرى » (ص ٦١) وفرجيل الذي قد يكون حاكى الطبيعـة قد حاكى هوميروس من غير ريب . وعالم الطبيعة نحاسي « والشعراء وحدهم الذين يلدون عالما من ذهب » كما يقول سيدني ، او كما يقول بيرك « الفن هو طبيعة الانسـان » ثم يورد آراء الكثيرين من الفلاسـفة والادباء والاخلاقيين مبينا أن علاقة الفن بالطبيعة ليست علاقة خارجية بل داخلية ، والفن لا يعكس الطبيعة بل يحتوي الطبيعة ، والطبيعة التي هي بيئة الفن هي محتواه ، لكنها ستبقى خارجه . ان الفـن طبيعي كالحياة لكنه اكبر منها مرتين . والادب « لا يمكن أن يأتي الا من اتصال مسبق مع الادب » (ص ٦٦) وأشكال الادب لا يمكن أن توجد خـارج الادب ، وعلى الجامعات ان تدرس « مقررات فن الكتابة » فالعمل الادبي لا يوجد في التجارب بل في « سيطرة الكاتب على العرف الادبي وقدرته على جعل التجربة مشابهة له » (ص ٦٧) . ان اتقان الاداة هو الحقيقة الرئيسـة .

ويلخص فراي موقفه مـن الاحكام التقويمية كما يلي على وجـه التقريب :

١ ـ كل حكم تقويمي يحتوي على حكم تصنيفي سابق ، ولا نستطيع ان نتبين جودة الشيء الا اذا عرفنا ماهو :

٢ ـ عدم كفاية الاحكام ناجم عن عدم كفاية المعرفة بأصناف الادب.

٣ ـ الاحكام تعتمد على معرفة يمكن تعلمها والاستزادة منها .

٤ ـ المعرفة او العلم تسبق الاحكام ، وتصحح منظورها وتملـك القوة لنقضهـا .

واذا كانت الامانة الشخصية للمثل ضـرورة للاخلاقي والفيلسوف فان « الامانة الشخصية لدى الشاعر هي كالفضيلة لدى امير ميكافيلي حقيقتها ليست ذات أهمية ولكن ظهورها قد يكون كذلك » (ص ٧٢) ويرى المؤلف أن الاختلاف بين الكاتب الاصيل والكاتب المقلد انما هـو قائم في كيفية التقليد .. فكلاهما مقلد في الواقع ... ومن يتعمد اظهار

استعمال العرف الادبي بغية اظهار معرفته كالذي يتعمد اخفاء ذلك العرف .. فهما متساويان من حيث التأثر به .

وتحت عنوان « اتجاهات جديدة منبثقة عن القديمة » يتفق المؤلف مع بول فاليري الذي اعتبر الكونيات أقدم الفنون . فالكونيات شكل ادبي وليست شكلا دينيا أو علميا . فالعلم يعتمد على التجربة العلمية والدين يعتمد على الممارسة ، وهما غير مرتبطين بالكونيات . « أما الوضع في الشعر فمختلف جداً . اذ من الخطأ الهائل أن ندرس علم الكون في الكوميديا الالهية او الفردوس المفقود كعلم عرضي مهجور » ان الكونيات في هاتين القصيدتين جزء لا يتجزأ من شكلهما الكلي ، واطار صورهما المجازية .. وحب دانتي للتناسق جزء هام من صنعته الشعرية » (ص ٨١) حتى لقد خيل لبيكوك « أن الشعراء عبارة عن بقايا بربرية في عصر علمي تخلى عنهم » في حين ان المسألة قد تكون في وجود « متطلبات في التفكير الشعري لم يسبق أن درسها النقاد بعناية » (ص ٨٢) وكثيراً ما يفشل النقد في معالجة احد مواضيعه .

المؤرخ يقلد الاعمال بالكلمات وكذلك يفعل الشاعر .. « الا ان الشاعر لا يقدم أقوالا معينة حقيقية .. ولذلك فاننا لا نحكم عليه بالنسبة لصحة او كذب ما يقول . الشاعر لا يملك نموذجا خارجيا يحتذي به ، لذا يحكم عليه بالنسبة لسلامة بنيته الكلامية او تماسكها . والسبب انه يحاكي الامور الشاملة ولا يحاكي الامور الخاصة . وهو ليس مهتما بما حدث ولكن بما يحدث » (ص ٨٣) ومادة الشاعر نمطية كالشعائر « والمحاكاة الكلامية للشعائر هي الاسطورة » والشاعر يعالج التاريخ بقدر ما يمده بالاساطير .

ويعدد المؤلف ضروب الاساطير ويلحظ أن ما وراء التاريخ اكثر شعبية من التاريخ . ويمايز بين المؤرخ والشاعر .. وما وراء التاريخ هو ما يشابه الشعر . ولا قيمة لأي عنصر مكون للشعر الا اذا بدا وكأنه نابع من سياقه . واول ما يلفت نظرنا في علاقة الشاعر بالمؤرخ هو تعارضهما .. وما هو « تاريخي من بعض النواحي هو عكس ما هو أسطوري » (ص ٨٦) .

إن الشعر يواجه الممارسة ويواجه النظرية : الصور المجازية والافكار « عالم المفاهيم والتصورات المنتشرة في الفضاء او الفضاء الفكري » (ص ٨٧) والشاعر يبحث عن التعبير الجديد لا عن المحتوى الجديد . والقرابة التي بين الشعر وما وراء الطبيعي هي ذاتها التي بينه وبين ما وراء التاريخ ــ علما بأن الميتافيزيق يتعامل اساسا مع الاشياء المجردة في حين لا يحتملها الشعر الا قليلا . وأفكار الشعراء أساطير مفاهيمية وسيلتها الصور المجازية وهي انني توحدها اكثر مما يوحدها المنطق . والشعر في استعماله الصور والرموز يسعى الى ما هو نموذجي ومتكرر « وهذا هو السبب الذي جعل من الدورة الطبيعية قاعدة لتنظيم الصور المجازية للعالم المادي طيلة تاريخ الشعر » (ص ٩١) ويشرح المؤلف وجهة نظره بالعديد من الامثلة المستقاة من التراث الشعري الغربي ، وهي امثلة جميلة ومقنعة لا يسمح ضيق المجال بايرادها ، فلا مناص من الاختصار الشديد : ان عالم الشاعر هو العالم الوسط بين الفردوس والجحيم . الفردوس فوق ويبحث فيه الشاعر عن الجمال ، والجحيم تحت ، وهناك يكون البحث عن الحقيقة .

ويتكلم المؤلف « على تركيب الصور المجازية في مليكة الجان » لسبنسر فنطلع على اكثر من ملمح بارز من ملامح وجه الشاعر والقصيدة ، وتطالعنا ملامح شعراء آخرين .. فسبنسر « شاعر محترف ، عالم في البلاغة ، يقترب من نصوصه السامية ببرود سائق يحول سرعته الى الثانية » (ص ١٠٦) وقد توجد في مليكة الجان « نصوص مملة ، وقد يبدو عليه التعب والضيق والتشوش في الكتاب الخامس منها ، ولكن ، عموما ، « لا توجد قصيدة في اللغة الانكليزية بذات المدى ، تحافظ مثلها على مستواها » (ص ١٠٦) .

وسبنسر يستهلك الكثير من بنية رموز الكتاب المقدس ويكثر من تكرار أوصاف العفة والعدل . ويفترض المؤلف « ان ستة الكتب التي لدينا تشكل بنية ملحمية موحدة بغض النظر عن كل ما يمكن ان يضاف اليها ولم يضف » (ص ١٠٨) ثم يعرض محتوى القصيدة ورموزها ومجازاتها مؤكدا ان سبنسر شاعر « ذو طاقة محدودة على تشكيل المفاهيم » (ص ١٠٩) وما هو مثل بليك ، او شيلي ، او كيتس .

فيالعالم المادي العادي يختلط الخير والشر ، وعالم الجن هو مطلب الفضيلة المحقق ، اما العالم المادي المختلط فينفصل الى عالم انساني اخلاقي وآخر شيطاني .. البطل بطل ، والشرير شرير . والطاقة المادية تسعى نحو كمالها أو دمارها .

ومليكة الجان قصة رومانسية ضرورة « لأن الرومانسية هي النوع الصالح للتشخيص البسيط ، الابيض والاسود . وان الصور المجازية لهذه القصة الرومانسية منظمة طبقا لقانونين رئيسيين . الاول هو الدورة الطبيعية ، اي تقدم الايام والفصول ، والثاني هو الجدلية الاخلاقية ، حيث تحاكى على سبيل السخرية رموز الفضيلة بنظائرها الشريرة أو الشيطانية » (ص ١١٤) وسبنسر « لا يبحث بما يعطيه الله الانسان ، بل بما يفعله الانسان بهذه العطايا » (ص ١١٧) والعفة عنده اسمى من المحبة .. والفن هو الطبيعة المهذبة اللائقة « للحياة البشرية » (ص ١١٨) والوحش ليس شريرا « فالشر يتطلب اساءة استعمال الذكاء » (ص ١٢٠) والحب هو الذي يجعل العالم يدور . وسبنسر يبحث في النظير الدنيوي والطبيعي للحب ، وفي النظير الدنيوي والطبيعي للنعمة الالهية . وفي الكتاب رموز شيطانية كثيرة ، وفيه صورة العذراء وهي ترشد الوحش وصورة النهر الذي يجرف قذارة الظلم .

« ما أصدقهما من اثنين » هو عنوان آخر .. ومن السطر الاول نعرف ان احد الاثنين هو شكسبير : « اي ناقد لسونيتات شكسبير لا بد وان يطلع العالم على حدوده الخاصة في النقد اكثر مما يطلعهم على موضوعه » (ص ١٣٥) ويرفض المؤلف مقولة : ان الشعر سجل لتجربة الشاعر . فلم يكن شكسبير محاميا ونبيلا لمعرفته بالقانون وسيكولوجية النبلاء .. وليس وراء الشعر الجيد دائما تجربة جيدة او العكس . واذا قرأنا السونيتات على انها صور للتجربة فلن نجد سوى الغاز غريبة .

وبعد أن يلخص المؤلف السونيتات نشعر معه « ونحن قلقون بانزلاق « شكسبير الرجل » من قبضتنا » . ثم يقترح أن نقرأ السونيتات كشعر مكتوب وفق تقاليد معينة ، ونوع أدبي معين « وكتاب عصر النهضة كانوا يعرفون وسائل البلاغة اكثر مما نعرف » والعلم والمراس لا يجديان شيئا

لولا الخيال القوي المنظم الذي يسيطر على اشد العواطف عنفاً . ويمكن تنمية الخيال بالحب وغيره من العواطف .

ونمضي في رحلة مع الدين والتاريخ الادبي على اجنحة من الاستطرادات فنمر بالآلهات والعذارى وبنساء شبقات ثم نصل الى النموذج البتراركي، وبترارك هو ثاني الاثنين اللذين ذكرهما عنوان المقال . ونموذجه هو « صراع للعواطف الانسانية تكون فيه الفكرة الرئيسية هي الحب الذي لا يتغير ، والتماس الحظوة لدى المحبوبة » (ص ١٤٣) وحب بترارك كحب دانتي يدوم بعد موت المحبوبة .. والله محبة .

ويتكلم المؤلف على « حب القصور » والحب الافلاطوني ثم يعود الى الكلام على سبنسر ، وترتسم امامنا لوحة واسعة مكتظة بالتفاصيل والمعاني ، فهو ينتقل بين اعمال العمالقة منطلقاً من شكسبير وبترارك وعائداً اليهما . ويكون الزمن « في السونيتات هو عدو الاشياء جميعها . انه المفترس العالمي الذي يودي بكل الاشياء الى العدم » « والموت هو جانب صغير من قوة الزمن : وما هو مخيف حقاً في الزمن هو قدرته على التدمير » (ص ١٥٣) .. والطبيعة ودورتها في السونيتات مرتبطة بالحظ .. ونحن نرقى فوق الموت بالحب « نتفدى بالموت حتى يختفي الموت » والحب قوي كالموت .

إن ما نفتقده في السونيتات ونجده كثيراً في مسرحيات شكسبير هو « روح التناسق الانساني » و « الموقف الذي تستهلك فيه العاطفة » (ص ١٦٢) .. والسونيتات « تحقيق شعري لمجال الحب بكامله في العالم الغربي ، من مثالية بترارك الى الاحباطات التهكمية لدى بروست » ولقد اعطانا بترارك ما نحتاج اليه عن فن الحب واعطانا شكسبير ما نحتاج اليه عن طبيعة الحب . « ان السونيتات تستطيع ان تفتح اماكن مقفلة في عقولنا ، وتربنا ان الشعر هو اكثر من متاهة مخففة من الممرات التي ليس لها مخطط » (ص ١٦٣) .

وفي مقال « التعرف في حكاية الشتاء » تحليل مسهب لحكاية الشتاء و « الملك لير » وعرض مسهب للاولى .. وكلام على مسرحية « حلم ليلة صيف » وغيرها .. و « التباين الدرامي لدى شكسبير يتضمن ، عادة ،

شبهاً سطحياً يكون فيه العنصر الواحد محاكاة ساخرة للآخر . » ويكون الجنون مضاهياً للشعر والعشق . ان كلا من المجنون والعاشق يتمتع بخيال متماسك » (ص ١٦٦) .

ومن خلال عرض « الحكاية » نسمع آراء كثيرة وترتسم امامنا صور، وتنهض مواقف ، نرى العواصف المدمرة ، وتهب رياح على ضفاف من البنفسج . ويكون الاحساس بالمشاركة في قوة الطبيعة المجددة والمنقذة . اذ تتماثل مع الفن ومع النعمة الالهية والحب ، لذا فان التعرف النهائي المناسب هو تمثال متجمد يتحول الى حضور حي ، والكورس الملائم هو الزمن ، العنصر الهدام الذي هو أيضاً المثل الممكن الوحيد لكل ما هـو خالد » (ص ١٨٢) .

وتحت عنوان « الادب كسياق » يحلل المؤلف قصيدة « لسداس » الشاعر ملتون آملا الحصول على استنتاجات هامة للموضوع . ولسداس مرثاة « كتبت حسب التقليد الرعوي لتخلد ذكرى شاب يدعى ادوارد كنغ غرق في البحر » . وهنا تتجسد لوحات رعوية ونسمع اصداء التقليدين الرعويين : الكلاسيكي والمسيحي .

ويعرض الكثير من الرموز والنماذج الاصلية ويحللها .. فلسداس نفسه شكل تقليدي متكرر ينتمي الى عائلة ادونيس ودامون وغيرهما . ويعقد المؤلف مقارنات كثيرة بين هذه المرثية والمراثي المماثلة التي تعالج فكرة الموت قبل الاوان والعلاقة بين الشعر والكهنوت . ونسمع تكراراً لأفكار سبق عرضها .. ويقع المؤلف في الغلطة التي يقع فيها الكثيرون من الغربيين ... فيتجاهل « الاعراف » السومرية والهندية حول « الميثة » وهي الاعراف الام، فلا يذكر سوى الاعراف «العبرية والاغريقية واللاتينية والايطالية والانكليزية » (ص ١٨٩) .

ثم يعرض مبادىء دراسة القصيدة ١ ـ مقارنتها مع ما سبقها ـ ٢ ـ الافتراض ، مؤقتاً ، انها وحدة مستقلة و « لسداس كتلة كثيفة من الأصداء المشتقة من الادب السابق ، وخاصة الادب الرعـوي » والمبدأ الثالث هو « ان مشاكل النقد الادبي الهامة تقع ضمن دراسة الادب »

(ص ١٩١) ويعود المؤلف لتوكيد فكرة سابقة ، فكل قصيدة هي ، اضافة الى فرادتها ، « اعادة تشكيل اعراف الادب المألوفة ، والا فلا تعرف كادب على الاطلاق » والادب يوهمنا باننا « نترك الكتب متجهين الى الحياة » (ص ١٩٣) .

والمبدأ الرابع الذي يعلنه المؤلف هو ان كل قصيدة يجب ان تدرس كوحدة « وكل قصيدة كهذه لا يمكن عزلها : فهي متعلقة ضمناً بقصائد اخرى من نوعها » والانواع الادبية كانظمة « البيولوجيا قبل داروين لا يمكن فصلها بعضها عن البعض الآخر » والادب ليس مجرد مجموعة من الكتب والقصائد والمسرحيات بل هو نظام كلمات » (ص ١٩٥) فاسطورة ادونيس في لسداس هي بنية لسداس » (ص ١٩٦) .. ونلحظ « ترابطاً متبادلا بين لغة المجاز ولغة الاسطورة » (ص ١٩٧) .

وفي مسعى منه « نحو تعريف عصر الحساسية » يسمي المؤلف الفترة التي تغطي تقريبا النصف الثاني من القرن الثامن عشر بعصر الحساسية في تطور الادب الانكليزي . وهو كدأبه يناقش ما اعتبره الآخرون اشباه مسلمات ويرد على مروجيها ثم ينتقل الى الكلام على العديد من الاعمال الادبية من نثرية وشعرية ، ويعرض العديد من أساليب الكتابة . وفي تلك الفترة ركز الادب على ما هو غنائي فاحدث شعوراً « ببزوغ مفاجيء لطفرة غنائية في عصر الحساسية » (ص ٢٠٧) .

يرى الاوغسطي أن الفن « لاحق للطبيعة لان الطبيعة هي فن الله » ويرى الرومانسي ان « الفن سابق للطبيعة لان الله فنان » وتبقى القصيدة من صنع الانسان .. ويبقى الشعر الرومانسي محافظاً كالاوغسطي « من الوجهة البلاغية » ومن حيث اعتماده « على أوزان منتظمة نسبياً » .

في الشعر النبوئي « يكون الصوت سابقاً للمعنى ، غالباً ما يكون طريقة ادبية للتعبير عن الجنون » والصفات التي تجعل شاعراً ما نبوئياً هي « غالباً الصفات التي تعمل ضد شخصيته الاجتماعية او تؤدي الى دمارها » وكانت تلك الفترة فترة « الشعراء التعساء » ..

وابرز سمات عصر الحساسية فهم الاستعارة ــ اساس اللغة الشعرية ــ كمقولة في انتماهي لا كتشبيه مكثف . فهذا الشيء لا يشبه

ذاك بل هـو هو . ولا « أحـد سوى البدائي او المجنون يمكن ان يفهم الاستعارة حرفياً » والشاعر لا يشعر هنا انه « يفكر » بل يشعر « انه يوحى اليه » (ص ٢١٢) .

ونمضي وقتاً جميلا مع « بليك بعد قرنين من الزمن » .. فنقرأ سيرة ونقداً وشعراً وتسحق امامنا واحة من الآراء والصور الجميلة .. فهذا الشاعر الانكليزي ليس محبوباً من الانكليز وحدهم . انه واحد « منا » و « منا » هذه تشمل الكثيرين الذين يرون انه « اكتشاف شخصي ونوع من الملكية الخاصة » وبليك يقول « لهم شيئاً لا يقوله احد غيره » ومحبته تشملهم كافراد مستقلين (ص ٢١٦) .

ونبوءات بليك « اسطورية جداً لان قصائده الغنائية مجازية جداً » والمجاز « مبدأ شكلي للشعر » وكانت «ممارسة بليك متوافقة مع نظريته» (ص ٢٢١ — ٢٢٢) ثم ينصح المؤلف قائلاً : « علينا ان نرى بليك في سياق التراث الذي ينتمي اليه » (ص ٢٢٣) .

ينطلق المؤلف في مقال « الابداع والخيال » من نقطة اساسية هي التمييز بين عالمين : عالم يعيش فيه الانسان وآخر يود العيش فيه . وفي البيئة يتوجه العقل نحو التعرف المنطقي غالباً مع توازن العواطف ، والاتجاه الآخر يوصف إما بالخلاق وهو مجاز ذو اصل ديني ، وإما بالمبدع ورؤياه رؤيا ما يمكن عمله لا رؤيا ما هو كائن . والخيال موجود في نواحي النشاط الانساني كلها ، واهم الانشطة هي الفنون ، والحب ، والدين . والطاقة المبدعة في العقل هي التي انتجت كل ما ندعوه ثقافة او حضارة . والعقل قد يفصل ما هو حقيقي عما هو غير حقيقي لكنه لا يملك « معياراً لمعرفة ما هو اعلى منه » (ص ٢٣٦) وثمة شبه بين الرؤيا والهلوسة ، بين النشوة والعصاب ، بين الخيالي والمتخيل ، «هو الذي يترك انطباعاً قوياً في الذهن » (ص ٢٣٦) « العلوم تبدأ بالعقل وتسعى نحو بناء عقلي مؤسس عليها . الآداب تبدأ بالرؤيا وتسعى نحو بناء عقلي مكمل يؤسس عليها » العلوم تتطور وتتحسن اما الآداب فلا تتطور ولا تتحسن » فالرؤيا رغبة صافية تصل الى حدودها المتصورة فوراً . أما الفرق في الآداب فناجم عن كبت الرؤيا .. واكثر الخيالات تحليقاً نجدها عند الامم المهزومة او المضطهدة » (ص ٢٣٧) .

يكون المجتمع متوازنا في أغلب الاحيان فيعتبر الفرد المبدع عدواً له او مجنونا .. والمجتمع نفسه يفرض على الفنان أن يقترن لديه الخلاق مع العصابي .. وللأمر وجه آخر . فقد « يحكم المجتمع على فرد بالجنون لأن المجتمع هو المجنون حقاً » (ص ٢٥٢) وقد اعتبر بليك مجنونافي حياته وفي فترة طويلة بعد وفاته . ثم بدا الناس يدركون نبوغه . وكان بليك يرى ان الصحة العقلية في ممارسة الخيال » (ص ٢٥٣) وثمة فرق بين رؤيا التجربة ورؤيا البراءة الطفلية التي تمنح « عقولنا كل ما لديها من عزة » (٢٥٥) .

ويدعو المؤلف الجنس البشري بقواه الخلاقة من أجل أن يكون له مستقبل . هذه القوى التي يصعب « تمييزها بوضوح عن « قلق مجنون » (ص ٢٥٧) .

في « اللورد بايرون » نقرا سيرة وتقويماً ، ونرى وجه التهور والعبقرية في وجه رجل . نرى نمراً يردد : « إذا اضعت وثبتي الأولى ، اعود هادراً الى ادغالي ، لا توجد مرة ثانية . لا استطيع ان اصحح . لا استطيع ولا أريد » (ص ٢٦١) فمن هو بايرون الذي كانت زوجه تشك بصحة قواه العقلية ؟ « يمكننا القول انه لم يكن شاعراً عظيما او رجلا عظيما يكتب الشمر ، بل كان شيئا بين الاثنين : كان قوة ثقافية هائلة ، حياة وادبا في آن واحد » (٢٦٨) ثم يستعرض المؤلف اعمال بايرون الاربعة : الاغاني ، والحكايات ، والمسرحيات والهجائيات المتاخرة فنرى رجلا بسيطا « يصنع العاطفة الشعرية من الكلمات المهترئة الكليلة » وهو لا يثق بالشعراء المحترفين ، يفضل الاحاسيس على الأفكار ، لا يندم على ما فعل بل على ما لم يفعل . وقد تكون شخصية الطفل هارولد والحكايات الاخرى التي توحي « بما هو شيطاني اكثر مما هو انساني » هي اسقاط الذات الداخلية الغامضة . وفي مسرحية قابيل يظهر بايرون كبطله الذي ورث « ذكرى حرمان اكبر » وقد « ولد وهو يملك شعوراً بالموت » (ص ٢٨٩) وهو يشعرنا بان كلا منا قد « قتل شيئاً يتمنى لو أبقاه حياً » (ص ٢٨٠) والحياة الأغنى « مغلفة بوصمة موت داخلي » (ص ٢٨٠) وبايرون « في الحب نظير فاوست في المعرفة » يكشف قناعته عن جوهر شخصيته بدلا من أن يحجبه ، فثمة السأم والشعور بخواء الحياة .

كان يكره الرياء والاحتشام المتطرف المتكلف ، ويمقت النشوة ويشمئز من الأصنام الاجتماعية ، المحافظة الشعبية على حد سواء « أود للناس أن يتحرروا من الجماهير ومن الملوك ـ منك ومني » (ص ٢٨٨) وكان مبشراً « باستعمال نوع جديد من الاحساس » وقد « اطلق عاملا رئيسيا في الطاقة الابداعية للثقافة الحديثة » لكنه كان مقيداً « بالحساسية تجاه اخلاقيته » ويشعر انه « يفتقر الى الفضائل الاكثر صرامة ويكتب بغبطة اكبر والآم أقل مما ينبغي » (ص ٢٨٩) وقد حاول بعضهم الحط من قدره مع عدم التفوق عليه .

« اميلي دكنسون » هو عنوان آخر لمقال فيه السيرة والتقويم الادبي والكثير من الآراء . فهذه الشاعرة التي « توفيت في البيت الذي ولدت فيه » وكتبت وهي فتاة لا اعرف عن « مشاكل العالم اكثر مما يعرفه مفتشي عليه بما يجري حوله » (ص ٢٩٣) هذه الشاعرة من الشعراء الذين استقوا التجربة من الكتب وظلوا شعراء للحياة . لقد حرمت حتى من قراءة ما له علاقة بالجسد . ولم تكن على صلة حميمة بوالديها .. كان شعورها بالانعزال وبالحاجة الى معلم واضحاً . وقد يكون كل ذلك هو ما حفز امكاناتها المبدعة . وقد كتبت الى باولز « انني مسرورة لحاجتك الي » (ص ٣٠٢)

حين نشرت أعمالها اشتكى بعضهم من افتقارها الى « التقنية » ، والمقصود بذلك القوافي المصقولة والاوزان » وكان من الشاكين شعراء ثانويون لا يتقنون سوى صقل القوافي .. اما هي فما كانت تدخل جلد الطائر كي تتماهى معه « بل تجعل الطائر يتماهى مع الشعور الانساني ذاته » واذا وجدت نقصاً في اللغة الانكليزية « فانها تجتازه ببساطة كما يفعل الطفل » (ص ٣١٠) وقد يكون ابرز ما نجده « في اميلي دكنسون اذاً ، هو اسهاب في حيوية الايقاع ، وتجوال حر لعقل حيوي منعش ، يجيش بالظرف والادراك الحاد » (٣١٢) وانها « كانت تنتمي الى جماعة المصلين ولا تنتمي الى الكنيسة » (ص ٣١٥) وهي ترى أن «الرمز لا يمكن قياسه » « وان لغة الرموز هذه تساوي في عقلانيتها لغة العقيدة لكن منطقها هو المنطق الشاعري للمجاز ، وليس المنطق المجرد » (٣١٨) وترى أن « الشعور هو البيت الوحيد الذي نعرفه الآن . وظرف الزمان المشرق هذا ، يكفي لنا لولا حرماننا من استرجاعه » (ص ٣٢٣) والعقل عندها مركز الدائرة لا محيطها .. والجسد « سجن سحري »

مغلق في وجه الخواطر الابدية . « الرحيل هو كل ما نعرفه عن الجنة وكل ما نحتاجه من الجحيم » (ص ٣٢٥) وهي انطباعية « تميل الى تنظيم تجربتها المرئية عن طريق الالوان دون الخطوط الخارجية » واللون الارجواني هو رمز اتصال « الحياة بالموت » (ص ٣٢٧) والامل هو « ارق طبقة ثلج فوق اليأس » (ص ٣٢٨) وما يحتاجه الفكر هو المجهول » و « اذا استطعنا رؤية كل ما نتمناه ـ يكون جنوننا وشيكاً » (ص ٣٣٠)

في مقالة « ييتس ولغة الرمزية » يرى المؤلف انه ينبغي لدى قراءة قصيدة ان نعرف لغة الشاعر ولغة الشعر ، الاولى تكون في الكلمات والثانية في الصور والافكار التي تعبر عنها الكلمات ، والكلمات هي مجموعة من الاعراف اللفظية ، والصور الشعرية مجموعة من الاعراف الرمزية . « وهذه الاعراف الرمزية تختلف عن نظام رمزي آخر كالدين او الميتافيزيا بأنها ليست معنية بالمحتوى بل بطريقة الفهم » (ص ٣٣٢) والرمزية الشعرية توجد في « لغة قائمة بذاتها » .

وبدهيات النقد ومبادئه الرئيسية لا تنقل جاهزة من اللاهوت والفلسفة او العلوم « فهذه يجب ان تنبثق عن الفن الذي يتناوله النقد » (ص ٣٣٤) وقد كره ييتس ظاهرة « التحول الصارخ » في الادب والفن وفضل « تواتر النمو التدريجي التقليدي » وبحث عن لغة من الرموز في الميثولوجيا التقليدية والفلكلور الشعبي الايرلندي وفي ايمان « عصره بقوى خفية يمكن اخضاعها للسيطرة البشرية » وقد شكل « نظائر للافكار المسيحية من اساطيره الخاصة » (ص ٣٣٩) ثم تنبأ ييتس « بالوقت الذي تخلي فيه المسيحية المكان لثقافة مضادة مشتملة على جمال متكبر وعنف لا يقاوم ، وبسيادة المسيح الدجال الذي يمشي الآن مترهلا تجاه بيت لحم من اجل أن يولد » (ص ٣٤٢ ـ ٣٤٣) وسوف « تختفي الحمامة والعذراء » وعبادة « الفاشيين للعنف شيء مميز جدا لعصرنا هذا وللمستقبل القريب ايضا » (ص ٣٤٣) والتاريخ « صراع قطط مرير » وعند اسدال الستار في احدى مسرحياته لا يكون على الخشبة سوى مهرج واعمى .. وعبدة إله السماء هم الرعاع ، ويحقق الكلب الخسيس بطولته بسحب الحيوان النبيل الى الاسفل . وتصبح البنية الرمزية « اساس شعر ييتس منذ عام ١٩١٧ » وكان لبليك وسبنسر عظيم الاثر في تكوين ييتس .. ويقارن المؤلف رموز بليك برموز ييتس

بمزيد من الاسهاب وكثير من الامثلة مستعرضا العديد من المسائل الهامة والمعلومات .

تبدو رومانسية يتس على شكل قناع أو رؤيا معاكسة . ومن مكونات فكره فلسفة ايطاليا الحديثة ومنها الفاشية أولا ، ودستور الساموراي الياباني ، ونظرية التاريخ لشبنغلر ، وعقيدة نيتشه حول السوبرمان ، والقومية الايرلندية ، والتأثير الشخصي لإزرا باوند (ص ٣٥٩) .

وينصح المؤلف بالا نلصق « رقعة فاشية » على مسرحية يتس : « احادي القرن القادم من النجوم » فالرمزية « الشعرية لغة وليست حقيقة . هي وسيلة للتعبير وليست قواماً من العقيدة » « انها قناع درامي » (ص ٣٦٠) .

« طائر الصافر الواقعي: دراسة حول والاس ستيفنز » هي مقالة كثيرة الفنى والكثافة . والامر طبيعي . . لان ستيفنز ناقد وشاعر . ونظرية الشعر وتطبيقها امر واحد في نظره . لرؤياه شكل الميتافيزيقيا التي تقوم على نظرية للمعرفة ، هي الاخرى تقوم على رؤيا شعرية . فنظرية الشعر « هي الشعر ذاته » وهو هنا يعارض إليوت الذي يتكلم على الشعر « وكأنه روح عاطفية حسية تبحث عن هيكل مترابط من الفكر » (ص ٣٦٣) والشاعر يقدم للحياة خيالات « والخيالات تحاكي الافكار والاحداث على السواء » (ص ٣٦٤) « وثورة الوعي ضد الروتين هي نقطة البداية لجميع النشاط الفكري ، ومركز النشاط الفكري هو الخيال ، أي القدرة على تحويل « الحقيقة » الى شعور بها » (ص ٣٦٥) « والنظام الوحيد الجدير احرازه هو « النظام العنيف » الناتج عن انفجار الطاقة المبدعة ، التي هي ايضا « الفوضى العظيمة » (ص ٣٦٧) وهو يرى أن الفن « هو وحدة الجوهر والمعرفة ، الوجودوالشعور الذي نحصل عليه من انسياب الوقت وثبات المكان ، فمحتواه هو الحقيقة ونحن « مشتركون في جوهرها » وشكله عبارة عن فن « يعبر عن الشعور » بالاشياء كما هي » (ص ٣٦٨) والنبل هو « صفة للفن وليس غاية له » (ص ٣٦٨) والفن « عملي وليس تأمليا ، مبدع وليس وهميا . انه يحول التجربة ولا يكتفي بمجرد اعتراضها » (ص ٣٦٩) .

ويعمد المؤلف الى تحليل رموز اعمال ستيڤنز عملاً عملاً ويقارنها برموز سواه من الشعراء .. ويعرض الكثير من آرائه « جميع الديانات معنية بتجدد الارض اكثر من الاستسلام الى السماء » « لقد كتبت القصائد العظيمة عن الجنة والجحيم ، ولم تكتب بعد القصيدة العظيمة عن الارض » وقد طمح الى تاليف تراتيل دينية « سعيدة اكثر منها مقدسة » (ص ٣٧٤) .

والموت عنده جزء من الحياة يضفي عليها بعدا اضافيا .. وكم يكون الوضع مريعا لو كان عالم الموتى حقا مختلفا عن عالم الاحياء » (ص٣٧٥) « الوجود يحوي الموت والخيال » والموت « جزء من تجديد النشاط في هذه الحياة يؤدي الى مواجهة نهائية مع الذات والصخرة » وبانتصار الرؤيا « تتحول رموز الموت الى رموز الحياة » ونهر الموت « يتدفق كالبحر ، لا يصب في أي مكان لانه في عالم لا يوجد فيه بحر » (ص٣٧٩) .

لقد منحنا ستيڤنز « نهاية خيط ذهبي » وعلينا « أن نبحث عن المركز » ومفهومه عن المجاز « اوضح في الشعر منه في المقالات » وليس المجاز عنده اكثر من « تشابه او تواز » او هو قول في التماهي .. وفي التماهي الشعري يجد الانسان « القصيدة ذات الحقيقة الصافية » (ص ٣٧٩) ويصعب « التعبير عن فكرة التماهي الشعرية في مقالة نثرية » (ص ٣٨٠) والشعراء خلافا للفلاسفة والرمزيين « يعملون بالاساطير التي كثير منها اشكال بشرية تماهى الفرد فيها مع شكله الشامل أو الكلي » (ص ٣٨١) وكما يوجد مجاز زائف توجد اسطورة زائفة « واسطورة الحرب هي عدوة الخيال الاكبر : ولا يمكن محاربتها مباشرة الا باسطورة حرب أخرى . ولا يمكن احتواؤها الا في شكل أعظم واكثر اصالة من الاسطورة ذاتها » (٣٨٢) .

« ان المبدأ الاساسي النظري في شعر ستيڤنز هو عالم المجاز الكلي حيث يمكن تماهي رؤيا الشاعر مع أي شيء يتخيله » حيث تتحد جميع الاشياء والتجارب مع عقل شامل » (ص ٤٨٥) « وان احساس ستيڤنز بانتماء القصيدة الى التجربة اكثر منها الى العرف ، وانفصالها عن جدول الزمن بأصدائه التقليدية هو الذي يمنح شعر ستيڤنز شبها ملحوظا بالصور » (ص ٣٨٩) ومهارته « تكتسب لونا من الشجاعة : شجاعة لا تسمح بالحل الوسط في عالم مليء بالبلاغة الرخيصة ، ولا

تسمح باستعمال أي من الخلائط البلاغية الجاهزة في عالم مليء بالحلول الوسط » (ص ٣٨٩ – ٣٩٠) .

في « البحث والدورة في يقظة فينغان » يقارن المؤلف مابين اسطورة البيون لبليك واسطورة فينغان لجويس .

كان جويس يحب في بليك اخلاقه ، وورومانسيته ، وعاطفيته ، وبلاغته ، وشدة حماسته . واسطورة بليك مقتبسة من الكتاب المقدس. وهو يرى ان الكتاب المقدس اسطورة « ممتدة « من بداية الزمان الى نهايته » من التكوين الى الرؤيا ، ومن مركز المكان الى محيطه (من الفرد الى الانسان الكوني) والمبدأ الاساس في رمزية بليك هو « تماهي الفرد مع النوع » وقطبا اسطورته « الانسان المستيقظ أي المسيح ، والانسان النائم اي البيون » (ص ٣٩١) وقد استخدم يسوع « الحكايات الرمزية ولم يستعمل القياس المنطقي ، وبما ان الكنائس مؤسسات اجتماعية فهي تستند على روايات للرؤيا قانونية ومنطقية » فهي تابعة « لسلطة اصحاب الكلمة الخلاقة ذاتها اي الانبياء والفنانين اللهمين » (ص٣٩٢).

لدى جويس ايضا « عقيدة اسبقية الكلمة المبدعة على الكلمة العقائدية» وحين انفصل جويس عن الكنيسة الكاثوليكية فقد أراد « تحويل بنيان الكنيسة الاسطوري من الايمان والعقيدة الى الخيال الخلاق » والقول ان الفن ليس بديلا عن الدين لا ينطبق « على أي من بليك أو جويس » .

وينقل لنا المؤلف نقاط التلاقي في اسطورتي الرجلين ، ويعرض الكثير من الأمور الشيقة ثم يورد نقطة التباين الرئيسية بينهما مقدما لوحة شبه كاملة للاسطورتين ثم يوجز قائلا : « في معظم القصص الملحمية عنصران رئيسيان : بحث البطل وشكل عالم البطل . البحث جدلي : عندما يموت التنين أو يسقط العدو توجد حركة الى الاعلى من العبودية الى الحرية ، من قوى الظلام الى حياة مجددة . الا أن عالم البطل هو نظام الطبيعة الذي يتحرك ، على دعوى جويس في « حلقات مفرغة » وتعتمد علاقة البحث الجدلي بدورة الطبيعة على أبعاد شخصية البطل» ثم يقول « في كل ملحمة نقطة النهاية هي نقطة البداية محددة ومتحولة ومتجولة نتيجة البحث الذي يقوم به البطل » (ص ٤٠٠) .

ثم يتضح لنا أن البطل لا يبحث .. فمن يبحث هو القارىء ..

* * *

أحلام النخلة والرملة

علي القيّم

أتاحت لنا أيام الأسبوع الثقافي البحريني التي أقيمت في دمشق فرصة هامة وغنية للتعرف على ابداعات شعرية قدمها الشعراء علي الشرقاوي وعبد الرحمن رفيع وعلي عبد الله خليفة ... ابداعات كانت شبه مجهولة بالنسبة لنا ، ولكن حرارة اللقاء حركت الحنين في القلوب ، فزُجّ بنا في زخم شعري امتزج بتفاعلات الدهشة والحلم ، واحاسيس المحبة وفرح اللقاء ..

لقد ذابت البحرين في شعر علي الشرقاوي وذاب فيها بشكل عفوي جميل وتعانق في شعره ألق البشارة مع تفاعلات الروح ، فنجح في نقل صورة عن إنسانيته وتجربته الحياتية بين الثابت والمتحرك والرموز

والاشارات وعناء التقلبات في النفس المتلقية ، فخرجنا بانطباعات غير عادية عن تجربة شعرية متفردة في الخليج العربي .. تجربة صاحبها :

« منغمر في عسل التعب الطالع من حمّى النحلة

منهمر في نسغ المحار الداخل أحلام النخلة والرملة »

ان الكلمة في شعر علي الشرقاوي كينونة ، وتقاسيم جديدة تغوي المستمع إليها بولوج الفعل الناقص في الانغام البكـر ، فنحلم معه بالأرض التي لاتوجد فيها دمعه ، وتتحدث عن طفلة نسـر تحلم أن تعطي والدها مفتاح القلعة ، ونرفض معه ألوان الحزن القابع في الطيف ، ونحرق بالضحك الطفولي سكون الكون .

وكنّا مع الشاعر علي عبد الله خليفة في وداع السيدة الخضراء .. وفي نداءاته الى سيدة القلب المتعب التي يطلب منها أن تعطيه من نبعها قطرة ماء ، لأنه من زمن يبحث عن نبع صافٍ كي يشرب ... وفي هدأة الليل . جلسنا في حضرة من يهوى ، فكان خريف الأغاني يمدّ على الأفق خيط ابتسام ، وكانت ليلّياته التي تنقلنا خلالها من نغم الى نغم .. من « النهاوند » حيث فضاء الكـون للنواس متعه ، الى « عشيران » حيث صرخة من ليال عجاف ، الى « رست » حيث عيون الكواكب مسهّدة ، الى « بياتي » حيث نسرح في فلاة الروح ، الى « صبا » حيث عدّنا بباقي العمر لليوم الجميل ...

مع أغاني البحار الأربعة ، كان لنا وقفة مع الشاعر عبد الرحمن محمد رفيع الذي قدم لنا قطرات من الذكـريات ، وروى لنا بعض

الحكايا عن عهود رقدت خلف الزوايا ... انه شاعر لا يكتب أشعاره صدفة ، انما يرسمها خطوة خطوة من أجل ميلاد النهار ، وضحكة الربيع والثمر ... انه شاعر يبحث عن الحقيقة ، ويقدس الحياة ويريد أن يغوص في احضانها :

« لكننا واضيعة الشباب ،

ما بيننا وبين ما نريد ألف باب ،

وعالم يمسـخنا

يمنعنا من أتفه الرغاب ! » .

لقد تجلت له الحقيقة ... عالم لا ينجلي إلا لأصحاب الدروب الضائعة ، والقلوب الرائعة التي تحلم بالفجر وبانسان جديد .

* * *